

**University of Cape Town
School of Languages and Literatures
French Department**

**LE THÈME DE LA SATIRE
DANS LE THÉÂTRE MALAWIEN**

THÈSE À PRÉSENTER POUR L'OBTENTION DU DOCTORAT
PAR
NAOMI MSUSA

SOUS LA DIRECTION DU
PROFESSEUR ANNY WYNCHANK

MARS 2010

je dédie cette thèse à

mon père
Boston Soko,
Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques,
qui m'a introduite au monde francophone

N.M

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mon directeur de thèse, le Professeur A. Wynchank qui a accepté de diriger cette thèse et qui m'a apporté avec patience l'aide et les conseils nécessaires à son accomplissement.

Je remercie Joe Chimwenje et Mufunanji Magalasi de Chancellor College, Université du Malawi, qui m'ont aidée à recueillir les chansons de *gule wamkulu*. Je suis reconnaissante à Mupa Shumba de Mzuzu University pour tous ses conseils.

Je remercie également Douglas Curran, Arje van der Merwe, Robert Louer et Boston Soko qui m'ont autorisée à utiliser leurs photographies exceptionnelles pour cette étude.

Je dois une dette de gratitude à mon meilleur ami pour ses prières, ses encouragements et son soutien depuis l'âge de quinze ans, cette thèse t'appartient à toi aussi.

Je suis reconnaissante à ma famille, surtout mon père et ma mère, qui ont préservé leur rêve et m'ont aidée financièrement et spirituellement à accomplir cette longue tâche, et à ma sœur Thoko qui a gardé mon fils pendant de longs mois de travail.

Je dois aussi une dette éternelle de gratitude à mon époux, Ausbert, qui a fait le plus de sacrifices depuis que j'ai commencé ce doctorat. Merci infiniment pour ton inébranlable amour, ton soutien et patience qui m'ont permis de continuer à croire en moi-même.

Enfin et surtout, je remercie mon fils Timothy pour avoir été si compréhensif et obligeant. Sa présence à mon côté pendant les longues nuits m'a inspirée à maintes reprises.

ABSTRACT

NAOMI SONIA MSUSA

THE THEME OF SATIRE IN MALAWIAN THEATRE MARCH 2010

Malawian theatre, like most theatre in the southern region of Africa, is composed of two distinct forms; oral traditional theatre mostly comprising of masks, music and dance, as well as popular theatre which seeks to follow the definition of modern Western theatre.

Once the progression of Malawian theatre from indigenous traditions to a modern art was established, the structure and themes of each form of theatre were studied in order to establish a link between them that would make it feasible to study both of them within one project.

This thesis seeks to show how, of all the elements inherent in both types of theatre, the theme of satire is a recurrent feature and is often found to be the foundation of both types of theatre. The thesis considers how both traditional and modern theatres explore and exploit satire, and how this theme has contributed to theatre as a whole. It also looks at the history of theatre in Malawi, its role in society as well as the impact it has had on the nation as a whole, for example where it has been used as a social tool.

A number of conclusions were drawn from this study. Most important was the fact that Malawian theatre, whether traditional or modern, is mostly didactic, and makes use of satire as a tool. In addition to this, the socio-political conditions especially in the post independence era, when freedom of speech was limited, resulted in the covert use of language in theatre and other arts, making the use of satire indispensable. The application of satire, then, has indeed been a cornerstone of Malawian traditional and modern theatre, and appears to have succeeded in reaching the didactic goals that are expected of satirical theatre.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION	1
A Introduction Générale		
<i>i. Choix du sujet et hypothèse</i>	1
<i>ii. Procédures de recherches</i>	5
B Perspectives théorétiques	12
i. Le theatre en Afrique	12
ii. Le thème de la satire	26
C Quelques éléments de la satire	31
LE MALAWI ET SES DISTRICTS	34
 CHAPITRE I		
Histoire politique et sociale malawienne, Base de la satire	35
 CHAPITRE II		
LA SATIRE DANS LE THEATRE TRADITIONNEL MALAWIEN	51
 A Les masques - Gule wamkulu	51
A.1 Les funérailles	53
A.2 Education traditionnelle	56
A.3 Le théâtre	57
A.4 Personnages modernes	61
 B Les rôles du Gule wamkulu	63
B.1 Rôle symbolique du <i>gule wamkulu</i>	63
B.2 Rôle social et politique du <i>gule wamkulu</i>	64
B.3 Rôle dans les relations familiales	64
Conclusion partielle	66
B.4 Les chansons satiriques de <i>gule wamkulu</i>	68
B.4.i La parodie des relations dans le mariage	68
B.4.ii Les tensions dans le mariage	68
B.4.iii La sécurité financière	69
B.4.iv La stérilité	71
B.4.v L'adultère	73
B.4.vi Le protocole sexuel dans le mariage	74
B.5 Rôle politique de <i>gule wamkulu</i>	77

C	Chisamba	79
D	Beni, Mganda et Malipenga	85
	<i>D.1 Beni</i>	85
	<i>D.2 Mganda</i>	87
	<i>D.3 Malipenga</i>	90

CHAPITRE III

LA SATIRE DANS LE THEATRE MODERNE MALAWIEN94

1. Le théâtre populaire	94
Conclusion partielle	107
2. La satire est-elle possible dans le théâtre populaire politique ?	109
3. La satire dans le théâtre diffusé	115
<i>a. Makiyolobasi</i>	120
<i>b. Zimachitika</i>	121
<i>c. Tikuferanji</i>	123
4. La satire dans le théâtre populaire en anglais	127

CHAPITRE IV

LA SATIRE DANS LE THEATRE PUBLIE131

1. La scène sociopolitique : la comédie et la satire	133
<i>a. Boomerang Kratos</i> , par Smith Likongwe	136
<i>b. A Push for Motherland</i> par Smith Likongwe	142
<i>c. Long Live Vava</i> par Smith Likongwe	147
2. La scène sociopolitique - tragédie et satire	150
<i>Democracy Boulevard</i> par Du Chisiza Jr	151
3. La satire contre la religion et la superstition	156
4. La satire et les femmes	160
<i>La Queue du Léopard</i> par Enoch S Timpunza Mvula	161

CONCLUSION163

ANNEXES

A. Les masques de <i>gule wamkulu</i>	173
B. <i>Beni, Mganda et Chilimika</i>	181
C. « Nzeru za Yekha, » Chancellor College Travelling Theatre.....		188
B. Extraits cités en traduction française	189
D. Théâtre traduit	193
<i>a. La Queue Du Léopard</i>	193
<i>b. Ulendo</i>	203

BIBLIOGRAPHIE209

INTRODUCTION

A Introduction Générale

i. Choix du sujet et hypothèse

Cette étude s'applique à l'exploration du thème de la satire qui sous-tend les deux types principaux de théâtre malawien: le théâtre traditionnel et le théâtre moderne. Le théâtre traditionnel comprend des spectacles traditionnels variés tels que la musique, la danse, les contes et les masques, un mélange créant un théâtre qui sert souvent d'outil didactique pour l'action sociale. Le théâtre moderne dans le contexte de cette étude est le théâtre qui s'est produit après contact avec l'Europe. Ce théâtre cherche à reproduire les définitions et les formes structurales du théâtre européen ; mais ce théâtre est, en grande partie, resté de nature fonctionnelle ; il est caractérisé par sa fonction sociale. Notre expérience et notre connaissance du théâtre malawien nous a menée à découvrir que bien que le théâtre indigène soit resté fidèle à ses origines en termes de structure et d'objectif, le théâtre « moderne » au Malawi est réellement un mélange de traditions européennes et africaines, exigeant une définition adaptée à sa nature.

L'hypothèse de cette étude est que le thème de la satire est au cœur de la plus grande partie du théâtre malawien, qu'il soit indigène ou moderne. Ce thème est souvent le motif et la fonction principale des spectacles théâtraux, en plus du dynamisme qui caractérise encore la majorité des traditions

orales, et les changements que ces traditions ont pu subir au cours des années.

Kamal SAHLI, dans son livre *African theatre for development, Art for self-determination*, nous a donné des raisons pour entreprendre en français une étude sur le théâtre d'origine anglophone, que nous trouvons bien appropriées, parce qu'elles expriment la motivation principale de cette étude :

1. On a entrepris peu de recherches sur le théâtre d'action sociale en Afrique dans le milieu universitaire aussi bien que parmi les professionnels du théâtre.

2. L'Afrique entière est passée par une expérience coloniale. L'expérience postcoloniale dans toutes ces nations présente les mêmes éléments d'euphorie et de désillusion. Par ailleurs, toutes les nations africaines sont tiraillées entre la vie traditionnelle et la vie moderne. Il est donc très facile d'effectuer des généralisations d'un pays à l'autre¹.

Cette opinion était essentielle au développement de ce projet qui vise à présenter aux lecteurs un théâtre peu connu, et le théâtre d'un pays dont la littérature même est peu connue, afin de pouvoir effectuer des généralisations qui rapprocheraient ce théâtre de celui d'autres régions d'Afrique. KERR confirme la notion de la méconnaissance du théâtre malawien en disant que le théâtre traditionnel est probablement le plus

¹ Kamal SAHLI, *African theatre for development, Art for self-determination*, Exeter, Intellect, 1998, p1

populaire et le plus dominant des arts au Malawi, mais paradoxalement, le moins recherché².

Les festivals traditionnels, les rituels ainsi que les masques malawiens font partie d'une structure de représentations riche en matière de théâtre. Les formes sont diverses ; et un exemple de spectacles dramatiques traditionnels est les *nyau*, masques rituels de la naissance et de la mort, qui sont un type de divertissement satirique joués sur la place du village, et le *chinamwali*, un rite d'initiation. Il y a aussi le théâtre occidentalisé, dont les pièces sont souvent publiées et interprétées par les troupes professionnelles, ou les étudiants des écoles secondaires et de l'université.

Le but de ce projet est de mettre en évidence les aspects des traditions orales théâtrales, et ce qui peut être défini comme le théâtre moderne du Malawi en explorant le thème de la satire qui se produit dans tous ces genres. Nous adoptons tout simplement la définition de la satire donnée par le dictionnaire Robert : « Écrit, discours qui s'attaque à quelque chose, à quelqu'un, en s'en moquant ». Le théâtre malawien se conforme jusqu'à un certain point à cette définition, notre étude vise donc à déterminer si ce théâtre, qu'il soit oral et traditionnel ou imprimé, est de nature satirique.

L'originalité de cette thèse réside dans l'étendue et le caractère systématique de l'analyse de l'élément de la satire qui définit le théâtre malawien. Nous

² David KERR, *Dance, Media Entertainment and Popular Theatre in South East Africa*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 43, 1998, p11

envisageons que la conclusion de ce projet facilitera une compréhension plus profonde de la nature du théâtre moderne malawien aussi bien que d'autres traditions orales au Malawi. Nous espérons que ceci à son tour motivera d'autres études de ce genre, particulièrement en langue française, destinées à exposer des littératures encore inconnues non seulement celles du Malawi, mais aussi celles d'autres régions anglophones. Pendant la dernière décennie, on a observé au Malawi en particulier, une ouverture remarquable au monde francophone. Nous constatons, donc, que les études qui rapprochent les deux mondes minimisent le besoin de réorientation. L'étudiant qui se lance dans la littérature francophone, par exemple, sera encouragé à continuer son exploration avec l'assurance de la connaissance de sa propre littérature. Au directeur de cette recherche, cette étude peut servir de point de comparaison avec la situation francophone.

La recherche déterminera également s'il est besoin d'action patriotique. Par exemple, la présentation des résultats de cette étude à divers personnages compétents pourra encourager l'utilisation du théâtre comme outil. Ceci pourra en retour faire bénéficier la communauté entière.

ii. Procédures de recherches

Nous avons utilisé les procédures suivantes pour cette recherche :

1. Nous avons présenté une collection de textes théâtraux malawiens dans lesquels nous avons analysé divers thèmes, en particulier le fonctionnement du thème de la satire. Comme la majorité des textes édités est rare et parfois introuvable, un effort a été fait pour élargir l'éventail des textes disponibles afin d'inclure une perspective d'étude aussi vaste que possible. En plus des textes, une taxonomie des termes esthétiques dans le théâtre Malawien a été faite pour nous permettre de découvrir certaines informations parfois limitées à une culture ou à un genre particulier.

2. Nous avons étudié les évaluations, analyses critiques et œuvres sur le théâtre faites par les auteurs, artistes et auditoires malawiens. THOMPSON³ nous montre que les évaluations partagées sont vitales pour la compréhension de la danse et de l'art africains, et qu'on peut obtenir ces évaluations grâce

- a. aux experts traditionnels qui ont une opinion bien définie et bien raisonnée de l'art et de la danse, et qui sont eux-mêmes membres de cette société traditionnelle.
- b. aux experts modernes.

³ R.F THOMPSON, *African art in motion*, Los Angeles, University of California Press, 1974, p1

3. Nous avons aussi observé les répétitions d'un certain nombre de pièces de théâtre, et nous avons obtenu ainsi des informations sur le processus de créativité qui entoure cet art. Nous n'avons pas voulu nous limiter au spectacle, mais nous avons tenté d'enrichir notre expérience en passant un peu de temps avec les acteurs et dramaturges dans la préparation de leurs pièces.

4. Nous avons obtenu un film et quatre enregistrements audio des acteurs en action, ainsi que les réactions de leur auditoire, pour être en mesure d'entreprendre une étude approfondie plus tard.

5. Nous avons fait une étude du théâtre malawien comme sujet, et de la satire comme thème afin d'avoir une idée plus claire de l'objectif de l'étude. Une étude de la situation politique, économique et socioculturelle du pays a été effectuée afin de comprendre les différents types de théâtre étudiés, et comment la satire a été utilisée. Cette étude nous a aidé à déterminer aussi quand les artistes malawiens « ont découvert » diverses formes de théâtre et comment ils ont progressé.

6. En plus de cela, une observation des éléments théâtraux a été faite: par exemple le choix des personnages, la mise en scène, les costumes et la chorégraphie étaient importants. Nous avons étudié des éléments suivants :

- i. Choix des personnages ; y a-t-il un symbolisme satirique ?
- ii. Mise en scène où se déroule le spectacle : dans une salle, une arène ou en plein air ? Est-ce dans un cercle, un demi-cercle ou devant l'auditoire ? Quel est l'arrangement si c'est une pièce diffusée à la télévision ? etc. Y a-t-il de la satire dans le choix de cet endroit ?
- iii. Pour la chorégraphie et la direction – qui dirige quoi, qui se charge de faire suivre le scénario ? Le directeur fait-il renforcer le thème de satire même dans la chorégraphie ?
- iv. Y a-t-il du symbolisme satirique dans les costumes, ou des conceptions spéciales dans la mise en scène ?
- v. Y a-t-il des effets spéciaux – maquillage, masques, lumières etc., et sont-ils des symboles satirique?
- vi. Les arts visuels, qu'est-ce qu'ils représentent ? Ajoutent-ils au thème de la satire ?

7. Finalement, nous avons recherché des informations d'intérêt supplémentaire, par exemple l'administration et le financement des groupes de théâtre, les âges représentés (a) parmi les artistes, (b) dans l'auditoire, la composition des classes sociales des groupes théâtraux ainsi que celle de leur auditoire. En ce qui concerne le théâtre publié, une recherche a été faite afin d'établir la présence de maisons d'édition malawiennes, la vente des recueils des œuvres littéraires ainsi que le pourcentage de lecteurs. Avant l'ère de la démocratie, les conditions n'étaient pas vraiment encourageantes pour les maisons d'édition. C'était surtout parce que la loi autocratique a

demandé que les publications soient censurées par le gouvernement avant d'être distribuées aux masses. Craignant l'oppression gouvernementale, les maisons d'édition indépendantes par exemple Popular Publications et Montfort Press se sont éloignées de thèmes 'séditieux' comme la satire, surtout la satire politique. Cela a beaucoup limité leur créativité. D'autre part, les maisons d'éditions liées au gouvernement, à l'instar de Dzuka Publications, publiaient seulement la satire 'acceptable' et didactique, par exemple celle basée sur la santé et l'agriculture.

Nous étions censé à analyser deux types de théâtre – un théâtre « indigène » ou « traditionnel » qui est aussi satirique, et un théâtre que caractérise mieux le terme « théâtre moderne » malawien, toujours satirique. Notre intention était de démontrer comment la satire est présente dans ces deux types. Nous voulions aussi découvrir les structures diverses comprises dans ce théâtre, leurs origines, leurs caractéristiques, ainsi que leurs fonctions dans le pays et dans le monde littéraire en général.

A travers l'itinéraire du théâtre au Malawi, nous explorerons l'esthétique du théâtre malawien, traditionnel et moderne, en nous concentrant toujours sur le thème de la satire. Nous espérons distinguer aussi les grandes étapes de ce théâtre malawien, par exemple :

- a. La transformation (la traduction, par exemple, d'un dialecte à l'autre,) l'adaptation et *malawianisation* du théâtre venant d'ailleurs, (par exemple le *Sadla Beni* du Kenya,) pour qu'il soit conforme au contexte

malawien. Il y était également la transposition du théâtre venu d'Angleterre ou de France, par exemple le théâtre de Shakespeare où les noms des personnages étaient changés et « malawianisés. »

- b. L'évolution, les procédures et modalités de la création dramatique locale, ainsi que les courants d'influence et les conditions socioculturelles favorables pour les pionniers de ce théâtre.
- c. Les prémisses de la création et de l'expérimentation caractérisées par l'activité théâtrale, et la comparaison avec le théâtre malawien plus traditionnel.
- d. Le déclenchement et le retour aux éléments artistiques et culturels du passé.

Pour étudier cette histoire relativement longue, il nous a paru utile d'aborder, dans le premier chapitre, l'histoire, les conditions sociales, politiques et socioculturelles qui existaient quand le théâtre malawien a vu le jour, surtout pendant la période coloniale et par la suite, et la présence de la satire à cette époque. Ceci comprendra les aspects politiques du pays ; par exemple les conditions dans les années 50, à l'époque de la Fédération de Rhodésie et du Nyasaland. Les conditions de cette ère ont contribué à la production de matière satirique qui soit utilisée dans les deux types principaux du théâtre : style occidental ainsi que performances traditionnelles africaines.

Dans le même chapitre nous découvrirons quelles étaient les personnes responsables de l'éducation et de l'économie. Celles-ci étaient aussi responsables aussi de la liberté d'expression et elles dictaient par exemple à quel point un dramaturge pouvait utiliser la satire dans un spectacle.

Nous étudierons au premier chapitre aussi le phénomène de la réorganisation du théâtre après l'indépendance, c'est-à-dire l'organisation des troupes professionnelles et semi-professionnelles ainsi que des troupes d'amateurs qui ont été créées à cette époque. Nous analyserons l'utilisation du thème de la satire dans leurs œuvres ainsi que leurs éléments techniques.

Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous étudierons les formes traditionnelles du théâtre afin de pouvoir, plus tard, mieux les distinguer du théâtre moderne. Nous étudierons le thème de la satire ainsi que les éléments techniques et diverses composantes des spectacles traditionnels. Le deuxième chapitre comprendra aussi l'analyse de plusieurs exemples du théâtre traditionnel, surtout ceux qui possèdent les traits satiriques.

Le troisième chapitre sera une étude sur le théâtre moderne joué. Nous analyserons premièrement l'utilisation des formes diverses de la satire, et puis nous étudierons les réseaux référentiels, les méthodes d'approche et l'exploitation des diverses sources d'inspiration. Ces sources d'inspiration comprennent, par exemple, les traditions orales (les contes), écrites (la

littérature savante et populaire), l'histoire et la vie quotidienne. Cette analyse se consacrera aussi à l'exploration de la diversité des procédés et des modes de composition des œuvres, la plupart cherchant à abolir les règles dramatiques classiques.

Le quatrième chapitre touchera le théâtre publié et joué, et comment ce théâtre a contribué aux traditions orales malawiennes. Nous examinerons la présence de la satire dans ce théâtre et ses fonctions.

La difficulté majeure que pose notre recherche est le fait que la majorité des textes n'est ni éditée ni disponible. Nous serons donc contrainte à n'étudier que les pièces que nous aurons pu lire, voir et enregistrer. Les textes disponibles étant écrits en plusieurs langues locales, nous avons été encouragée à incorporer d'autres pièces à cette thèse. Nous n'avons pas réussi, malheureusement, à garder l'essence naturelle des textes originaux.

B Perspectives théorétiques

i. Le théâtre en Afrique

Le théâtre en Afrique est fondé sur la musique et la danse⁴. Nous avons donc emprunté les théories de HANNA⁵ sur la danse pour nous focaliser sur les éléments les plus importants. Selon HANNA, la danse peut être comprise comme :

- a. Un comportement physique où le corps humain peut se débarrasser de l'énergie à travers les réponses musculaires aux stimuli que reçoit le cerveau.
- b. Un comportement culturel où les valeurs d'un peuple, leurs attitudes et croyances déterminent partiellement la conceptualisation de la danse ainsi que sa production physique, son style, sa structure, son contenu et sa mise en scène. Dans notre cas, nous allons étudier la présence de la satire dans ce comportement culturel puisque la satire est souvent à la base de composantes des spectacles traditionnelles.
- c. Un comportement social qui reflète et influence les idéaux d'organisation sociale, c'est dire les relations entre individus et entre groupes.
- d. Un comportement politique : la danse est souvent un moyen de communiquer les souhaits des masses aux dirigeants. La satire

⁴ Jane PLASTOW in Kamal SAHLI *Op. Cit.*, p100

⁵ Lynne HANNA, *To dance is human*, Austin, University of Texas Press, 1979, p3

politique à travers la danse est donc un des moyens les plus efficaces de la communication.

- e. Un forum pour l'articulation des attitudes et valeurs politiques, et une arène pour la formation des positions importantes idéologiques dans les autres sphères de la vie. Elle est aussi un véhicule de contrôle, adjudication et changement.
- f. Un comportement psychologique déterminé par les expériences cognitives et émotives, dans la vie personnelle et collective d'un individu. C'est-à-dire que la danse est un moyen de connaître et de supporter les tensions et émotions causées par la vie.
- g. Un comportement économique où les artistes jouent au théâtre pour gagner leur vie et supplémenter leurs finances, ainsi que pour augmenter leur valeur et compétence professionnelle. Parlant des publics africains, souvent analphabètes, le contenu du spectacle est souvent sensationnaliste afin d'attirer un auditoire. Dans notre cas, nous allons voir comment la satire est devenue une véritable profession pour quelques dramaturges.
- h. Un comportement de communication – aussi appelé « texte en motion » ou « langage corporel » - parce que c'est un outil ou un instrument - physique ou symbolique, pour transmettre les pensées et les émotions. La danse est aussi un moyen plus efficace que le langage verbal pour faire découvrir les besoins et les désirs en masquant les vraies intentions.

Ces théories seront utilisées dans notre étude comme des éléments constituant le genre du théâtre malawien.

En ce qui concerne le théâtre « moderne » malawien, KERR écrit que le théâtre africain a trois éléments : le drame, le rite et le théâtre⁶. Le drame est une représentation des actions pour un certain public, dans laquelle il y a l'imitation des événements des mondes réels et surnaturels, et où il y a des éléments d'histoire ou de suspense. Le rite, par contre, est une action qui sert à rendre hommage, à obtenir de l'aide ou à intercéder auprès des forces surnaturelles, avec, la plupart du temps, une représentation dramatique. Le théâtre, dans le contexte africain, couvre le drame, plusieurs genres de rite ; danse, acrobatie et mime. La satire est un thème qui caractérise ce théâtre, parce que souvent la fonction de ce théâtre est didactique, comme c'est le cas avec plusieurs rites et traditions africains.

Le théâtre africain a toujours eu un ou plusieurs de ces éléments incorporés dans chaque représentation. Mais le théâtre que nous appelons ici « moderne » se démarque, malgré la présence de ces trois éléments, de toute autre représentation. Premièrement, c'est un théâtre associé à la fin des guerres, en commençant par la Deuxième Guerre Mondiale jusqu'aux guerres civiles et nationales qui ont précédé l'indépendance de plusieurs pays en Afrique. La dramaturgie, comprenant la satire, est spécifiquement

⁶ David KERR, *African Popular Theatre from Pre-colonial Times to the Present Day*, London, James Currey, 1995, p1

conçue pour être pertinente à l'époque, et nous explorerons cette dramaturgie dans les chapitres qui suivent.

Deuxièmement, c'est un théâtre qui se rebelle contre le théâtre « classique. » Il nous manque le terme approprié mais le mot « classique » dans notre recherche veut dire théâtre coutumier et englobe les performances purement africaines qui n'ont été touchées par aucune influence occidentale. Léon MOUSSINAC décrit ce théâtre comme étant « une part de l'activité des groupes humains primitifs⁷. » « Primitifs » signifie certainement « autochtone ». Mais le théâtre classique en Afrique est aussi ce genre qui est venu avec la colonisation, ayant pour base les modèles de Shakespeare et de Molière, par exemple. Le théâtre de l'époque qui nous intéresse est caractérisé par ses efforts pour se donner de nouvelles définitions, fonction et un mode d'expression différente. Ce théâtre est défini comme étant moderne aussi parce que c'est le premier à être exploré, écrit et manipulé presque entièrement par les Africains eux-mêmes, durant l'époque de l'épanouissement de l'expression littéraire de la première génération des « intellectuels » africains occidentalisés.

L'intention de cette thèse est de montrer comment ce théâtre moderne existe à côté du théâtre populaire inspiré des traditions culturelles et comment il est lui aussi marqué par la satire.

⁷ Léon MOUSSINAC, *Le théâtre des origines à nos jours*, Flammarion, 1966, p5

La thèse de maîtrise de Patience Ansa GIBBS⁸ « Drama and theatre in Malawi, » qui inspire notre hypothèse, montre le développement et la direction du théâtre malawien. Selon GIBBS, il y a deux types de théâtre malawien – le théâtre qui est l’incarnation des éléments dramatiques et théâtraux inhérents aux institutions indigènes malawiennes. Il est aussi le résultat de l’éducation indigène et il évoque le milieu du peuple malawien et son influence. L’autre type qu’elle décrit est non malawien, ou ‘européen’. Le but de cette étude est d’élargir les champs que les auteurs comme GIBBS ont commencé à couvrir dans les années 1980 ; c’est-à-dire l’exploration de la notion que les dramaturges malawiens obtiennent une partie de leur inspiration théâtrale de leur héritage indigène. Nous avons également mis à jour cette analyse du théâtre. Nous tenterons de déterminer si la satire a marqué ce type de théâtre.

Pour arriver à sa conclusion, GIBBS identifie plusieurs traditions malawiennes qui embrassent jusqu’à un certain point les aspects majeurs du développement humain ainsi que les questions sociales, religieuses et de l’environnement. La tradition principale choisie par GIBBS est celle de *chiputu* : un rite d’initiation des filles pratiqué dans le village de Chikowi à Zomba, petite ville située à 60km de la capitale commerciale de Blantyre. Sa stratégie nous intéresse beaucoup parce qu’elle utilise les termes et les définitions du théâtre que nous avons l’intention d’utiliser dans notre étude,

⁸ Patience Rosina Ansa GIBBS, “Drama and theatre in Malawi, a study of their development and direction,” M.A Thesis, University of Malawi, June 1980

notamment la définition de BARKER⁹ qui dit que dans une pièce de théâtre, les acteurs se basent sur leurs propres expériences pour être convaincants. Au théâtre

tous les rayons d'activité comprennent d'abord une phase expressive qui est expérimentale, c'est-à-dire une phase où et les acteurs participent à la création de la pièce en se basant sur leurs propres connaissances et expériences. La deuxième phase est une région brouillée où l'on trouve participation et représentation, spontanéité et structure. Finalement au cours de la dernière phase, des expériences collectives et personnelles sont choisies et organisées par un individu ou un groupe des personnes, et puis présentées aux spectateurs. (Notre traduction.)

Selon Anthony GRAHAM WHITE¹⁰, une pièce de théâtre est :

une représentation devant des spectateurs par des artistes qui prennent des rôles et réagissent entre eux afin de faire avancer une histoire ou un texte qui a été créé pour une telle représentation.

En utilisant ces définitions 'occidentales,' GIBBS arrive à la conclusion que *chiputu* est un véritable exemple de théâtre car il se trouve dans la tradition des spectateurs (famille et collègues des initiées) ainsi que des artistes (initiées et conseillers). L'histoire qu'on avance pour la représentation est celle d'une fille arrivée à la puberté, confrontée aux changements physiques qui créent en elle les troubles émotionnels, dictant qu'elle soit soumise à une éducation traditionnelle telle que *chiputu*. Cette histoire passe à travers

⁹ Ronald BARKER, "A structural theory of theatre," *Yale Theatre*, Yale, viii, (Fall 1976) p13

¹⁰ Anthony GRAHAM-WHITE, "The characteristics of traditional drama," *Yale Theatre*, Yale, viii, (Fall 1976) p12.

Dorénavant, les traductions de textes anglais sont les nôtres.

la narration, le dialogue, les énigmes, le mime simple et symbolique, le mouvement, la danse et la chanson (tous les arts représentés), ayant pour fin le développement du caractère de la fille.

La phase expressive que souligne BARKER est représentée par la contribution de tous ceux qui participent à travers les moyens mentionnés ci-dessus. En plus, les divers aspects : participation et représentation, spontanéité et structure, sont incarnés par tous ceux qui ont des rôles dans le rite. Les personnages sont les parents et la communauté entière, qui fournissent les accessoires du théâtre ainsi que le soutien moral.

L'autre aspect de l'œuvre de GIBBS est son analyse de plusieurs pièces publiées. Elle étudie:

- a. Les aspects des traditions malawiennes, y compris leurs éléments dramatiques et théâtraux, qui se trouvent dans les œuvres des auteurs dramatiques, metteurs en scène et acteurs locaux.
- b. L'influence du théâtre et de l'éducation coloniale et occidentale sur les auteurs théâtraux et leurs œuvres.
- c. Les auteurs malawiens qui ont réussi à satisfaire les besoins de leur époque et de leur milieu.

Ces trois éléments constitueront une partie de notre étude. Cependant, en plus des analyses comme celle de GIBBS, notre étude se concentrera sur le symbolisme qui se trouve dans ce théâtre, spécifiquement la satire.

Une autre œuvre est celle de Zakes MDA¹¹, auteur sud-africain qui a consacré une partie de son œuvre à l'étude du théâtre comme outil de communication, particulièrement dans les projets du développement des communautés africaines. L'opinion de MDA est que le dialogue a tendance à créer une transformation sociale. En général, il n'y a qu'une minorité responsable de la transmission de l'information à une majorité, et la majorité ne peut participer que d'une façon minime ou même pas du tout à la génération et à la dissémination de l'information¹². Par contre, le théâtre en Afrique peut devenir un outil de communication préféré par tous à cause de ses qualités de flexibilité, et c'est pour cela que la satire peut être un outil tellement effectif :

- a. Sa capacité d'être un médium démocratique dans lequel les spectateurs peuvent jouer un rôle actif dans la production et la distribution de l'information. Le médium technologique, au contraire, est plus centralisé et dirigé par une minorité.
- b. Sa capacité d'intégrer les systèmes indigènes et populaires de communication existant déjà dans les régions rurales.
- c. La disponibilité de facilités convenables, car la plupart du temps on n'a besoin que de ressources humaines, trouvées facilement dans les villages.

¹¹ Zakes MDA, *When people play people, development communication through theatre*, London, Zed Books, 1993

¹² Kwame S.T BOAFO, "Utilizing development communication strategies in African societies: A critical perspective (Development communication in Africa)" in *Gazette* (International Journal of Mass Communication), Vol 33, No 2, 1985, p86

Le théâtre est non seulement un moyen de communication, mais aussi un outil d'action sociale. « Afrique en Création¹³ » est un organisme culturel qui siège à Paris, ayant comme l'un de ses projets l'établissement de sites internet qui recueillent des matériaux divers sur le théâtre africain. Sous la rubrique « Afrique en Création » on trouve un essai sur le théâtre d'action sociale qui regroupe sur le thème de « théâtre utile » les différentes pratiques théâtrales. Elles sont le théâtre d'intervention sociale, le théâtre pour le développement et le théâtre forum, joués en règle générale dans les langues nationales et qui s'adressent en priorité aux communautés villageoises, souvent analphabètes, et aux populations défavorisées - souvent des paysans déracinés - des périphéries urbaines. Ces dernières traitent des problèmes de développement, de la santé - notamment la lutte contre le sida. Ils traitent aussi de la condition féminine, de la protection de l'enfant, du problème de l'eau, des nouvelles méthodes d'agriculture, la protection de l'environnement et les droits de l'homme.

Ces initiatives bénéficient fréquemment de l'aide financière d'organismes internationaux, tels que l'Organisation Mondiale de la Santé, l'Unicef ou des organisations non gouvernementales, qui soutiennent ainsi des actions de sensibilisation, par le théâtre ou la danse, en faveur de leurs programmes sociaux ou de santé. Ces groupes de théâtre constituent souvent le support privilégié de la diffusion des programmes internationaux, vitaux pour la

¹³ Pierre WURTZ, *Afrique en Création*, aec@pratique.fr, 1996

société toute entière, et jouent le rôle de mass media en direction des populations qui n'ont pas accès à la télévision.

Une autre œuvre qui nous intéresse beaucoup est *Théâtre Africain* de Bakary TRAORE, œuvre traduite par Dapo ADELUGBA sous le titre « *The Black African Theatre and its social functions*¹⁴ ». Mais notre intérêt se limite aux critiques faites par le traducteur dans sa préface.

ADELUGBA trouve que certaines prononciations de TRAORE ne sont plus valables, (le livre a été écrit en 1958). L'œuvre elle-même a plusieurs points faibles, des méthodes de recherches inadéquates, le romantisme, les déclarations inutiles sur la Négritude et plusieurs hypothèses douteuses. TRAORE est accusé d'avoir fait des généralisations sérieuses telles que:

*Just as in France comic theatre originated from an event of social significance – the rise of the bourgeoisie – in Black Africa satire found substance in the newly formed urban society. But here in present day Africa, the Africa of conflicts, what do we find? Africans versed in western culture full of anxiety and introspection. The African soul has been split asunder*¹⁵.

Selon ADELUGBA, TRAORE fait erreur parce que l'anxiété et l'introspection ont existé sur le continent africain même avant l'arrivée de la culture

¹⁴ Bakary TRAORE, *The Black African Theatre and its Social Functions*, Ibadan University Press, 1972, pp ix-xvi

¹⁵ Tout comme la naissance du théâtre comique en France correspond à un événement social important – l'essor de la bourgeoisie, en Afrique noire, la satire trouve sa substance dans la société urbaine nouvellement formée. Mais ici, dans l'Afrique contemporaine, l'Afrique des conflits, que trouvons-nous ? Des Africains imbus de culture occidentale, marqués par l'anxiété et l'introspection. L'âme africaine a été déchirée.
Ibid., p49

occidentale. L'autre erreur est de faire des généralisations sur le théâtre africain en se basant sur une seule expérience. Voilà des exemples d'erreurs et de généralisations que nous allons essayer d'éviter dans notre étude.

Par contre, nous allons utiliser la preuve que TRAORE nous donne lorsqu'il écrit que le théâtre de l'Ecole William Ponty et de Fodéba, entre autres, n'étaient que des phénomènes sociologiques d'une Afrique prise entre l'ancien et le nouveau. L'École Normale William Ponty au Sénégal a été véritablement le point de départ d'un théâtre d'expression française, assimilé aux techniques de théâtre occidental européen. Cependant, William Ponty contribuera aussi à la naissance d'un véritable théâtre africain (Afrique de l'Ouest) ancré dans les valeurs africaines et ouvert au monde. Les années 1950 constitueront une période décisive dans la lutte des peuples africains pour l'émancipation du colonialisme. Elles furent marquées par un bouillonnement culturel qui traduisait l'éveil de la conscience nationale chez les jeunes intellectuels qui constitueront l'avant-garde de la lutte pour l'indépendance. Fodéba Keita était un écrivain, dramaturge, compositeur et homme politique guinéen qui a fréquenté l'école normale William-Ponty de Dakar et a fondé les Ballets africains en 1950. Il a visité les grandes capitales européennes en Afrique du Nord avec le but de faire connaître la musique et la danse africaines authentiques au public expatriât occidental.

Cependant, selon TRAORE, les œuvres de cette école n'avaient aucune valeur esthétique pour deux raisons : tout d'abord, elles ne venaient pas de troupes de théâtre professionnelles. Ce théâtre ne possédait pas les éléments didactiques et sociaux, par exemple la satire. Ensuite, leur théâtre n'était que du divertissement, destiné aux expatriés et à l'élite africaine et non pas à l'art. Ces deux phénomènes se manifestent dans le théâtre malawien aussi, même si les périodes et les milieux sont différents. Nous allons voir dans notre étude comment le théâtre qui est apparu au cours de l'ère coloniale a influencé le théâtre d'aujourd'hui au niveau esthétique et social.

Finalement, les deux observations que fait ADELUGBA sont valables pour notre étude :

- a. Les œuvres créées à l'Ecole William Ponty et au Théâtre Africain de Fodéba ont des points en commun avec le théâtre de la Société Dramatique de l'Université d'Ibadan (Nigeria) des années 50 et 60, ainsi qu'avec le Chancellor College Travelling Theatre du Malawi.
- b. La fraîcheur et la vitalité apportées par les Africains francophones, comme le montre TRAORE, ont des parallèles en Afrique anglophone.

A part le fait que nous allons discuter ces observations dans notre étude, ces notions agissent comme une défense pour le choix de notre sujet, si l'on considère le fait que notre formation est dans les Études Littéraires Francophones et Comparées. Or notre étude porte sur un pays anglophone.

Le fait que d'autres écrivains – dans notre cas ADELUGBA – ont déjà affirmé qu'il existe un degré de similarité entre les mondes théâtraux franco-africain et anglo-africain, nous donne l'assurance que notre projet ne semblera pas trop éloigné de notre formation dans les études francophones.

Une œuvre que nous avons déjà citée et que nous avons trouvée très utile est celle de SAHLI¹⁶. L'œuvre couvre plusieurs sujets, par exemple la question de l'antagonisme entre l'Islam et le théâtre en Afrique du Nord, et comment le théâtre de Kateb Yacine et celui de Fadela Assous, entre autres, ont abordé les questions sociales, nationales et politiques. Le texte de Sahli touche aussi au théâtre des régions où les troubles culturels causés par la colonisation n'étaient pas très sévères, créant donc un type assez différent de théâtre. Le livre traite également le sujet du développement du théâtre par les dramaturges féminins.

Notre intérêt réside surtout dans les éléments suivants de cette œuvre :

- a. Le théâtre vu comme moyen de distribution du pouvoir au peuple.
- b. Le théâtre vu comme « relation entre les impératifs de la propagande et les initiatives du théâtre populaire. »
- c. Les relations entre les libertés politiques et le développement des théâtres ayant pour but de donner le pouvoir au peuple.

¹⁶ Kamal SAHLI, *op.cit*

- d. L'équilibre entre un théâtre destiné à divertir et celui créé pour répondre aux questions d'éducation sociale, morale, spirituelle et politique.
- e. Le point jusqu'où les dirigeants d'un pays peuvent être offensés et comment les artistes les confrontent directement.
- f. La tendance des artistes traditionnels de produire un théâtre 'local', c'est-à-dire un théâtre qui s'exprime en langue locale et qui vise les problèmes locaux tels que l'analphabétisme, l'injustice, l'hygiène et la pauvreté ; par opposition à la tendance de ceux qui écrivent ou montent des spectacles pour un public national – qui adoptent les thèmes et styles étrangers.

ii *Le thème de la satire*

Le théâtre demeure, à travers les pays africains, l'expression la plus importante des conflits, des contradictions, mais également des mouvements d'enthousiasme, tout comme celle des complexités sociales fondamentales¹⁷, affirme NGANDU NKASHAMA. Ainsi il semble normal d'étudier la fonction sociale du théâtre traditionnel, toujours en se rappelant que même si cette fonction est caractéristique d'un théâtre traditionnel, c'est aussi une fonction primordiale en ce qui concerne le théâtre africain.

A propos de la satire, il n'y a pas de définition assez stricte qui puisse englober la complexité d'un mot qui signifie, d'un côté, un type de littérature, et de l'autre, un esprit ou un ton qui s'exprime à travers divers genres littéraires¹⁸. C'est un ton ou une qualité d'art que nous pouvons trouver sous des formes diverses, où l'une d'elles est sagacité et humour, et l'autre un objet d'attaque¹⁹. Selon Elliot, la satire est un terme incertain qui désigne un type d'art ou une pensée, un objectif et un ton. Autrement dit,

¹⁷ P. NGANDU NKASHAMA, *Théâtres et scènes du spectacle: études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993, p11

¹⁸ A. PREMINGER et al., "Satire," *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1965, p738

¹⁹ Northrop FRYE, "The Nature of Satire," *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1944, p16

la satire intègre plusieurs sous-genres ou petits genres, types ou formes du vers et de la prose²⁰.

La satire comprend deux catégories : la critique (la censure et l'attaque) et l'humour (la sagacité et l'humour noir.) Elle propose une condition idéale de l'homme, puis s'en désespère, et finit par s'amuser de ce désespoir²¹. Dans le même sens, le théâtre satirique est « un genre de comédie dans lequel le vice, la folie, la stupidité et autres faiblesses humaines sont exposées au ridicule et au mépris »²². La fonction de ce théâtre est de divertir ainsi que de critiquer les comportements anti sociaux dans la communauté.

L'artiste satirique devient alors un réformateur. Le masque lui donne la justification pour le déclenchement de ses instincts agressifs, quel que soit le sujet de son choix. Le satiriste érige un piédestal symbolique d'où il prétend voir le reste de la communauté à ses pieds. De cette position, rien n'est caché, rien n'est préservé de son examen. Il prétend aussi n'attaquer rien ni personne en nous donnant l'impression qu'il ne nous donne que des petites anecdotes.

²⁰ Peter PETRO, *Modern Satire: Four Studies*, Mouton Publishers, 1982, p8

²¹ Geoffrey GRIGSON (ed) *The Oxford Book of satirical verse*, Oxford, 1980, v

²² *Encyclopaedia of World Drama*, Vol. S-Z4, New York, McGraw Hill Book Company, 1972, p35

Il y a plusieurs types de satire, mais cette étude se concentre sur la forme de la satire d'Horace, qui fait de la satire un genre aimable entrecoupant ses quelques critiques de sentences, et la satire de Juvénal, qui fait culminer la violence des propos, la bile satirique, la condamnation personnelle à son apogée s'attaquant à la société dans tous ses vices : tyrannie, perversités féminines, superstitions et privilèges. Ces deux types caractérisent mieux la satire qui s'exprime dans le théâtre africain.

En principe, l'un des buts de la satire est de critiquer les normes et les conventions sociales, et selon Yates, ce qui est en train d'être critiqué devrait être évident au lecteur²³. La satire implique presque toujours la moralité, les normes et les conventions. Donc, ce que la satire vise, ce sont les normes communes et ordinaires. Sans les normes la satire n'existerait pas²⁴.

Le théâtre satirique peut être gênant pour le public qui se voit mis en scène surtout quand il est associé avec le ridicule. La plupart du temps, les artistes donnent au public l'occasion de juger lui-même et de découvrir ceux qui sont en train d'être ridiculisés. Dans le théâtre indigène ainsi que dans le théâtre d'action sociale, les pièces satiriques sont importantes parce qu'elles utilisent l'humour pour discuter des problèmes de la communauté

²³ PETRO, *op. cit.*, p17

²⁴ *Ibid.*, p18

avec la licence artistique de « critiquer et de parodier n'importe qui dans la société sans considération pour sa position²⁵. »

En plus, le succès du théâtre d'action sociale dépend de la participation de la population. Pour que celle-ci participe, il faut qu'elle soit assez à l'aise pour discuter des problèmes mis en scène et trouver les solutions.

La satire ne se contente pas de critiquer, elle met en lumière certains événements et attaque des personnages reconnaissables qui sont réels. Il faut noter, cependant, les différences qui existent entre la comédie et la satire. Dans les pièces purement comiques, la fin de la pièce est souvent miraculeuse – tous les maux sont corrigés, chaque chose est à sa place. Il y a toujours du mouvement vers la transformation. Mais avec la satire, la fin de la pièce ressemble au commencement. Le satiriste maintient sa position sur son piédestal, et son sujet reste dans la situation où nous l'avons trouvé. Ceci n'est qu'un aspect esthétique de la satire, c'est-à-dire que cette caractéristique ne contredit pas la fonction de ce théâtre qui est de provoquer une transformation dans l'auditoire.

KERNAN²⁶ a conclu qu'une œuvre satirique n'a pas d'intrigue, comprise comme un ensemble ou une série d'événements qui constituent un

²⁵ David KERR, *African popular theatre*, London, James Currey, 1995, p7

²⁶ Alvin KERNAN, *Modern satire*, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1962, p167

changement ; parce que les événements dans la pièce elle-même n'aboutissent pas à un changement : l'on finit exactement là où l'on avait commencé. En ce qui concerne la scène d'une pièce satirique, elle est souvent chaotique, désorganisée ou chargée de monde. Certaines pièces que nous avons analysées, quoique comiques et ridicules, ne présentent pas le chaos mentionné plus haut. La pièce, avec ses décors, mettra en scène la stupidité, la rapacité, la vénalité, l'ignorance, la pauvreté, la maladie et la saleté de la communauté. Souvent les décors gardent la même apparence à la fin de la pièce. S'il y a un changement, il sera pour le pire.

Selon FRYE²⁷, la satire est une confrontation comique entre deux sociétés, l'une normale, l'autre absurde. Il est important de noter ces caractéristiques parce que, surtout dans le cas du théâtre d'action sociale, nous ne trouverons pas l'élément de la satire dans chaque pièce de théâtre. Notre intérêt se limitera alors aux œuvres qui possèdent ces traits.

Le langage du satiriste est souvent différent de celui qui caractérise les autres œuvres littéraires. Parce que les artistes traitent de sujets de la dégradation de la communauté, ils ne prennent pas toujours soin d'utiliser un langage artistique ou théâtral. L'artiste peut utiliser l'invective humoristique, les insultes, les épithètes grossières et le langage burlesque et l'ironie.

²⁷ Northrop FRYE, "The mythos of winter: Irony and satire," in KERNAN, *Op. Cit.*, p155

C Quelques éléments de la satire dans cette étude²⁸

La satire s'exprime à travers les éléments suivants:

- a. **L'ironie** est un décalage de contexte, de style ou de ton fondé sur le télescopage de deux points de vue antagonistes. C'est aussi l'art de persuader quelqu'un en vue de faire réagir un lecteur, un auditeur ou un interlocuteur. Elle est en outre utilisée avec l'objectif de dénoncer, de critiquer quelque chose ou quelqu'un. Pour cela, le locuteur décrit souvent la réalité avec des termes apparemment valorisants, dans le but de la dévaloriser. L'ironie invite donc le lecteur ou l'auditeur à être actif pendant sa lecture ou son audition, à réfléchir et à choisir une position.
- b. Le **paradoxe** est un puissant stimulant pour la réflexion. C'est une proposition qui contient ou semble contenir une contradiction logique, ou un raisonnement qui, bien que sans faille apparente, aboutit à une absurdité, ou encore une situation qui contredit l'intuition commune. Il est souvent utilisé pour nous révéler la complexité inattendue de la réalité. Il peut aussi nous montrer les faiblesses de l'esprit humain et plus précisément son manque de discernement, ou encore les limites de tel ou tel outil conceptuel.
- c. L'**antithèse** est une figure de style qui consiste en un rapprochement, à l'intérieur d'une structure syntaxique binaire et équilibrée, de deux termes de même nature qui s'opposent sémantiquement. Elle rapproche deux termes ou propositions dont le sens est naturellement

²⁸ Définitions prises du *Dictionnaire de l'Académie française*, *Le Petit Robert* et les thésaurus internautes

opposé pour mettre en valeur le contraste, permettant des images frappantes. L'antithèse se fonde sur un contraste sémantique entre deux idées, deux arguments, deux qualités.

- d. La **parodie** : une forme d'humour qui utilise le cadre, les personnages, les expressions et le fonctionnement d'une œuvre pour s'en moquer.
- e. Les **expressions familières** : servent à enrichir les conversations ordinaires et casuelles.
- f. **L'anti climax** : figure de style consistant en une gradation de termes négatifs et opposés à ceux évoqués lors d'une première gradation de termes positifs. Elle permet de contredire par une antithèse l'idée première évoquée et s'emploie surtout dans les argumentations. Elle opère une transformation morphosyntaxique par répétition de termes non identique : des mots positifs sont contredits par des termes négatifs répétés et énumérés. Il s'oppose à la gradation ascendante (termes de plus en plus élogieux) appelée également climax. On la considère comme une figure de pensée qui articule en réalité les deux figures opposées ; en effet, l'anti climax ne peut exister sans gradation ascendante. Les deux figures représentent les versants antinomiques d'un même mouvement argumentatif. L'effet visé est de montrer le déchirement intérieur d'un personnage porté à trancher entre deux contradictions (dichotomie) avant de se prononcer en sens inverse.
- g. **L'actualité** est à la base de la satire.
- h. **L'obscénité** dans cette thèse signifie ce qui offense ostensiblement le sens esthétique ou moral, ce qui offense le bon goût, qui est choquant

par son caractère inconvenant, son manque de pudeur, sa trivialité, sa crudité. On trouve cela surtout dans les chansons.

- i. La **violence** sur scène et la violence du langage.
- j. La **critique directe**.
- k. L'**hyperbole** est une figure de style consistant à exagérer l'expression d'une idée ou d'une réalité afin de la mettre en relief. C'est la principale figure de l'exagération et le support essentiel de l'ironie et de la caricature. Aussi appelée emphase ou amplification, elle joue sur l'intensité dans le sens de l'accroissement. Elle peut magnifier ou rabaisser, dans les deux cas l'ironie est en jeu car seul le contexte et l'intentionnalité du locuteur permettent d'en comprendre la portée.

Le Malawi et ses districts

Langues officielles	Anglais, Chichewa
Capitale	Lilongwe
	13° 57' S, 33° 42' E
Plus grande ville	Blantyre
Forme de l'État	République
Président	Bingu wa Mutharika
Superficie	Classé 99^e du monde
- Totale	118 844 km²
- Eau (%)	> 20 %
Population	Classé 67^e du monde
- Totale (2008)	13 931 831 hab.
- Densité	107 hab./km²



CHAPITRE I

HISTOIRE POLITIQUE ET SOCIALE MALAWIENNE,

BASE DE LA SATIRE

L'artiste traditionnel africain est considéré comme le chroniqueur des événements notables de sa société. Avant donc d'étudier le théâtre traditionnel malawien, il nous faut visiter l'histoire du pays afin d'être capables de comprendre les éléments qui ont pu influencer ce théâtre et être représentés ou attaqués par la satire. De nombreuses étapes de l'histoire du Malawi sont représentées soit par les masques, par exemple les masques arabes *nyau* de l'ère de l'esclavage, soit dans les pièces, par les échos de moments historiques.

Les tribus bantoues commencèrent à s'installer en Afrique centrale et australe à partir du deuxième siècle de l'ère chrétienne. Elles y vivent encore. L'histoire moderne du Malawi commença avec l'arrivée des *Maravi* qui donnèrent probablement leur nom au futur pays. Les *Maravi* étaient un peuple de l'âge du fer dont le nom signifierait *rayons de lumière*. La dynastie de l'Empire *maravi* fut fondée à la fin du 15^e siècle. Les *Maravi* avaient migré depuis les territoires de l'actuel Katanga dans la République Démocratique du Congo. Ils livrèrent des combats aux *Akafula*, qui vivaient en petits clans familiaux sans système de défense unifié. Le clan des *Phiri*, qui dominait le

peuple *Maravi* et dont descendent les *Chewa* actuels, fonda alors un royaume qui devint l'Empire *maravi*.

Cet empire s'étendait à partir des rives sud-ouest du lac Malawi et englobait la plus grande partie du Malawi actuel, ainsi qu'une partie du Mozambique et de la Zambie. L'empire était gouverné depuis la ville de *Mankhamba* par le *kalonga*, le roi du peuple *maravi*, qui nommait des lieutenants pour gouverner les provinces nouvellement annexées. L'empire commença à décliner au début du 18^e siècle lorsque des conflits entre gouverneurs provinciaux affaiblirent son autorité.

L'économie de l'Empire *maravi* dépendait largement de l'agriculture, principalement du millet et du sorgho. Et c'était seulement au moment où les moissons et les récoltes étaient terminées qu'on pouvait s'adonner aux jeux théâtraux. Les *Chewa* avaient alors accès à la côte de l'actuel Mozambique, ce qui leur permit de faire commerce d'ivoire, de fer et d'esclaves avec les Portugais et les Arabes. Les Portugais entrèrent dans les territoires du futur Malawi à partir du port mozambicain de Tete au 16^e siècle et rapportèrent les premiers témoignages écrits sur l'empire *Maravi*. Ils apportèrent le maïs, qui remplacera le sorgho dans l'alimentation de base des Malawiens, et achetèrent des esclaves qu'ils employèrent principalement dans leurs plantations du Mozambique et du Brésil.

La chute de l'Empire *maravi*, au 18^e siècle, coïncide avec l'arrivée de deux groupes puissants, les *Ngoni* et les *Yao*. Les *Ngoni* originaires du Natal (actuel Kwa Zulu Natal en Afrique du Sud), emmenés par leur chef *Zwangendaba*, arrivèrent au Malawi après avoir fui l'Empire zoulou et l'empereur *Shaka*. Cet important mouvement de populations, qui englobait bien d'autres peuples que les *Ngunis*, eut un profond impact sur le sous-continent austral. Tout en fuyant *Shaka Zulu*, les *Ngunis* du chef *Zwangendaba* avaient adopté une grande partie de ses tactiques militaires et les employèrent contre les *Maravi*. Installés dans des régions rocheuses, ils lancèrent des raids annuels contre leurs voisins *Chewa* pour ramener esclaves et nourriture.



Photographie par Douglas Curran

Ce masque représente un guerrier *ngoni*. Avec sa plume d'autruche sur la tête, ceci est un genre de masque agressif, appelé ***Nkhokomba***. Dans les années 1800, ce masque était utilisé pour appeler les esprits des *ngonis*, ennemis des *chewa*. *L'objectif était de les ridiculiser*. Cependant le masque était considéré si puissant que même l'artiste était menacé par ses pouvoirs.

Le deuxième groupe qui gagna en influence à cette époque fut les *Yao*, venus du nord du Mozambique pour échapper à la famine et aux conflits avec la tribu *Makua*. Ils attaquèrent les *Chewa* et les *Ngunis* pour revendre les prisonniers comme esclaves. Les *Yao* furent les premiers, et restèrent longtemps les seuls, à employer des armes à feu dans leurs conflits avec d'autres tribus. Convertis à l'Islam au contact des commerçants arabes, ils bénéficiaient du soutien des cheiks, qui financèrent des écoles et des mosquées. Les Arabes introduisirent également la culture du riz, qui deviendra prépondérante dans la région lacustre.

Forts de leur alliance avec les *Yao*, les Arabes établirent plusieurs comptoirs le long du lac Malawi. Le plus grand de ces comptoirs fut fondé en 1840 à Nkhotakota par Jumbe Salim bin Abdala. Au sommet de son pouvoir, Jumbe fit transiter entre 5.000 et 20.000 esclaves par Nkhotakota chaque année. Les esclaves étaient ensuite acheminés vers l'île de Kilwa Kisiwani, au large de l'actuelle Tanzanie. La fondation de ces comptoirs déplaça le centre du commerce des esclaves vers Zanzibar.

On retrouve dans les masques *nyau* des échos de cette histoire comme dans le masque représentant un commerçant d'esclave ci-dessous.



Apatakasi

Photographie par Douglas Curran

Ce masque est appelé ***Apatakasi***, (déformation du mot « portugais », « Le Portugais. ») Les Portugais sont arrivés sur la côte de l'est du continent africain vers le milieu du 16e siècle. Ils ont utilisé les esclaves pour construire leurs colonies. Ils transportaient des millions d'esclaves vers leurs colonies dans le Nouveau Monde en Amérique du Sud. Les trous sur le visage d'*Apatakasi* rappellent l'apparition de la syphilis, amenée en Afrique, à partir du Nouveau Monde par les Portugais.

Les masques sont de très bons entrepôts d'histoire aussi bien que de légendes. Même sans la musique, la danse, le mime et les gestes, les masques de *gule wamkulu*, la danse du *nyau*, sont de bons exemples montrant comment les *chewa* utilisent la parodie dans la satire, non seulement pour traiter des questions sociales, mais aussi pour chroniquer les événements remarquables dans leur histoire. Même si la musique qui accompagne ces masques n'est pas nécessairement appropriée au sujet de la parodie, l'apparence du masque évoque une réaction suffisante.

Dans les pages suivantes, nous l'avons estimé nécessaire de fournir de l'information historique supplémentaires comme arrière-plan, étant donné que le thème de la satire s'est également appliqué aux personnages qui sont présentés, par exemple, les administrateurs, les missionnaires, les commerçants, les hommes politiques contemporains, ainsi de suite. Cette information pourra aussi être utile pour des chercheurs éventuels sur le théâtre malawien.

Les *Yao* et les *Ngoni* se livrèrent d'incessants combats sans vainqueur définitif. Les derniers représentants de l'Empire *maravi* succombèrent aux attaques des deux clans. Cependant certains chefs *chewa* subsistèrent en nouant des alliances avec les Swahili, eux-mêmes alliés aux Arabes. En 1855, l'explorateur écossais David Livingstone descendait le Zambèze depuis les Chutes Victoria jusqu'à Tete. En 1856, il décida de remonter le grand fleuve jusqu'à son embouchure. Arrêté par les chutes de Kabora Bassa, il obliqua le long du fleuve Shire et en 1859 parvint sur les rives du lac Malawi qu'il baptisa Nyasa (*nyasa* signifie *lac* en *chiyao*). Dans son sillage, survinrent ensuite des missionnaires, des chasseurs et des trafiquants d'esclaves.

Des églises presbytériennes écossaises installèrent alors des missions dans la région, avec entre autres objectifs l'intention de mettre fin au commerce d'esclaves par des Arabes vers le Golfe Persique. Ainsi, en 1876, la mission de Blantyre est fondée, avec pour nom de baptême celui du village natal de

Livingstone. La première littérature indigène est apparue à cette époque et elle avait pour but de christianiser la population. La littérature, surtout en *chichewa*, devint un véritable outil d'assimilation et d'enseignement sur la vie des colonisateurs.

Cecil Rhodes, symbole de l'impérialisme britannique en Afrique australe devint président de la British South Africa Company. En 1878, des commerçants, majoritairement originaires de Glasgow, fondèrent la Compagnie des Lacs Africains pour ravitailler les missionnaires en biens et en services. Elle surclassa alors les quelques comptoirs portugais, suivie ensuite par les missionnaires, les commerçants, les chasseurs et les planteurs.

En conflit avec les marchands d'esclaves, les négociants en appelèrent à la Couronne britannique. En 1883, la Grande-Bretagne nomma le diplomate Harry Johnston consul auprès des rois et chefs d'Afrique centrale afin de signer des traités d'amitié. Celui-ci se heurta à un sérieux rival, l'explorateur portugais Serpa Pinto qui tentait sans succès de convaincre Lisbonne de faire relier la colonie portugaise d'Angola à celle du Mozambique. Pinto ne parvint pas à convaincre sa métropole. Muni de 10 000 livres fournis par Cecil Rhodes, Johnston négocia le ralliement des chefs locaux et en 1891, les deux puissances européennes s'accordaient pour placer le Nyasaland dans la sphère d'influence britannique.

Harry Johnston fut nommé haut commissaire au Nyassaland et la gestion financière du territoire fut alors confiée à la British South Africa Company de Cecil Rhodes qui venait de se voir remettre par charte royale l'exploitation de la Zambèze du sud et de la Zambèze du nord (les futures Rhodésies). Le territoire est pacifié autant par la force que par la diplomatie. Ce n'est qu'en juillet 1907 que le Nyassaland devint officiellement un « protectorat britannique d'Afrique centrale ».

Les colons ne se précipitèrent pas au Nyassaland, lui préférant le Kenya ou la Rhodésie du Sud pour développer les plantations de tabac et d'arachides. C'est pourquoi, les plantations de tabac, la principale culture du Nyasaland, furent lentes à se développer. La plus sérieuse rébellion contre l'ordre établi eut lieu en janvier 1915. Les fidèles de l'église évangélique du pasteur John Chilembwe, en conflit avec d'autres églises locales, tentèrent alors de prendre d'assaut le dépôt d'armes de Blantyre et d'assaillir les plantations. Après 15 jours de rébellion, le mouvement fut réprimé et Chilembwe, abattu lors de sa fuite.

En 1927 le recensement dénombrait alors seulement 1,700 blancs pour 1, 350,000 d'Africains (99,6%). Il y avait peu de la discrimination raciale en comparaison avec les autres colonies ou protectorats britanniques voisins. Si les Africains devaient présenter un laissez-passer lors de leurs déplacements, ils n'étaient pas soumis à des mesures discriminatoires dans les banques, les administrations, les bureaux de poste ou dans les magasins

de Blantyre et de Zomba, les deux plus importantes villes du protectorat. En conséquence de ce peu d'attrait du Nyasaland pour les immigrants européens, la politique indigène différa des colonies voisines. Les chefs traditionnels furent, pour le colonisateur, un relais et un appui essentiel assurant une bonne gouvernance du territoire. En 1933, les responsables administratifs locaux furent à leur tour intégrés dans un conseil de chefs afin d'être associés aux prises de décisions.

Certains des épisodes de cette histoire sont représentés par les masques, et souvent avec des intentions satiriques. Nous en avons retenu deux. Le masque *nyau* ci-dessous représente un Commissaire de Quartier britannique.



Kanyoni

Photographie par Douglas Curran

Kanyoni a été créé pour représenter un commissaire de Quartier britannique du quartier de Dedza, Kenyon-Slaney, en 1929. Selon l'histoire locale, Kenyon-Slaney a frappé le cadavre d'un Malawien avec son bâton, et

l'a accusé de mourir afin d'éviter de payer l'impôt de hutte qui était obligatoire à l'époque. Zélé et arrogant, le masque, **Kanyoni**, porte un cahier dans lequel il note continuellement des infractions dans l'arène de danse et prescrit des amendes. Il se comporte d'une manière grotesque et ridicule. Ses gestes exagérés provoquent le rire. Plus récemment, **Kanyoni** est devenu une caricature du dernier président malawien, Hastings Banda, puisqu'il avait le même caractère autoritaire que l'administrateur colonial.



Bwana DC

Photographie par Douglas Curran

Les hauts fonctionnaires (*District Commissioner* ou *DC*) étaient les instruments locaux du pouvoir anglais pendant la colonisation. Ce masque, **Bwana DC** ou « maître fonctionnaire », servait à ridiculiser les fonctionnaires ainsi qu'à dramatiser les conflits politiques du jour. Dans les années 1960, ce masque avait pour surnom « **Bwana Evani** », du nom du fonctionnaire particulièrement cruel Evan Pearse-Johnson, commissionnaire entre 1938 – 1954.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une élite africaine, formée en Europe et aux Etats-Unis, commença à se montrer active sur le plan politique. En 1944, le Congrès Africain du Nyasaland (CAN) fut fondé, regroupant des intellectuels sur la base pluriethnique. Le Nyasaland restait sous-développé par rapport aux colonies voisines et de nombreux ressortissants portaient chercher du travail dans les Rhodésies ou en Afrique du Sud.

En 1949, les Africains obtinrent le droit de représentation au Conseil législatif du Nyasaland (ils étaient jusque là représentés par les missionnaires) mais ce Conseil ne fut effectif qu'en 1953, année où fut créée la Fédération de Rhodésie et du Nyasaland, largement rejetée par les Africains du Nyassaland. En cette année, les protectorats du Nyasaland, de Rhodésie du nord et la colonie de Rhodésie du sud s'unirent pour former cette Fédération, renforça malgré elle les aspirations à la décolonisation et à l'indépendance.

Les Africains du Nyasaland rejetèrent cette union à cause de la politique de ségrégation raciale pratiquée notamment en Rhodésie du Sud et la peur de passer sous la domination des colons blancs ou des propriétaires de mines rhodésiennes. Les populations rurales craignaient également d'être marginalisées et de perdre la "protection" britannique. Enfin, les avantages de la fédération pour les peuples du Nyasaland paraissaient bien minces. Quatre cent mille *Nyasa* versèrent alors un ou deux pennies chacun, afin

d'envoyer à Londres une délégation pour présenter une pétition à la reine. Le Colonial Office refusa d'accéder à leur demande et la délégation revint au Nyasaland les mains vides.

La mise en place de la fédération relança l'activisme du Congrès africain du Nyasaland qui reçut, dès 1953, l'appui de la chefferie paysanne sous l'impulsion du chef suprême des *Ngonis*, Philip Gomani, reconnu jusque-là pour son loyalisme envers la Grande-Bretagne pour qui il avait combattu pendant les deux guerres mondiales et en Malaisie. Gomani refusait tout recours à la violence et en appelait à la résistance passive. Les Britanniques procédèrent cependant à son arrestation malgré son grand âge l'accusant d'avoir abusé de ses pouvoirs de grand chef et d'avoir contrevenu à la loi.

En août 1953, de graves désordres éclatèrent dans la région de Thyolo faisant craindre aux Britanniques un soulèvement analogue à celui des *Mau Mau* au Kenya. Ce n'était plus seulement la Fédération qui était remise en cause. Des griefs relatifs à l'exploitation de la terre s'étaient ajoutés à la revendication principale (400 000 hectares de terres étaient exploités par la minorité blanche). Après la mort naturelle de Gomani, la campagne de boycott et de désobéissance civile reprit sous l'impulsion de Masauko Chipembere, un ancien assistant de district qui, en 1956 était élu au Conseil législatif. Emergea un autre leader, au charisme incontesté, en la personne de Hastings Kamuzu Banda, un médecin formé aux Etats-Unis, en

Grande-Bretagne et au Ghana, représentant du Congrès Africain du Nyasaland (CAN) à Londres.

Revenu au pays le 6 juillet 1958, il prit la tête du CAN. Le gouverneur décréta alors l'état d'urgence, interdit le CAN et Banda fut emprisonné en 1959, puis libéré en avril 1960 pour participer à la conférence constitutionnelle de Londres sur l'avenir de la Fédération. Le 15 avril 1961, le Parti du congrès du Malawi (PCM), qui avait succédé au CAN, remporta une victoire décisive lors des élections législatives. Il obtint également un rôle important au nouveau conseil exécutif et gouverna de fait le Nyasaland l'année suivante. La modération de Banda fut alors appréciée par les Britanniques et par la société indo-pakistanaise du Nyasaland. Lors de la deuxième conférence constitutionnelle de Londres, en novembre 1962, le gouvernement britannique s'engagea à accorder l'autodétermination au Nyasaland en 1963.

Banda en devint le président le 1^{er} février 1963. Mais les finances, la sécurité et la justice restaient sous contrôle britannique. Une constitution entra en vigueur en mai de la même année, jetant les bases d'un gouvernement autonome. La Fédération de Rhodésie et du Nyasaland fut dissoute le 31 décembre 1963. Le Nyasaland accéda à l'indépendance sous le nom de Malawi le 6 juillet 1964 et devint membre entièrement indépendant du Commonwealth. Le premier roman en *chichewa* a paru en

1963 : il traitait des questions quotidiennes de la population, par exemple l'amour, la famille, la mort.

Deux années plus tard, une nouvelle constitution définissait le pays comme une république à parti unique, avec Banda comme président. En 1967, le Malawi établissait des relations diplomatiques au niveau le plus élevé avec l'Afrique du Sud. Il était le seul pays africain à ouvrir une ambassade à Pretoria. Bien que condamnant le régime d'apartheid, le Malawi allait s'aligner sur la politique régionale de Pretoria, refusant d'accueillir les membres des organisations africaines interdites en Afrique du Sud et en Rhodésie tout en tolérant l'établissement de camps d'entraînement de la Résistance nationale du Mozambique, une organisation hostile au régime marxiste du Mozambique et soutenue financièrement par les deux derniers régimes blancs d'Afrique australe. Banda fut proclamé président à vie du PCM en 1970, puis du Malawi en 1971. L'aile paramilitaire du PCM, les Jeunes Pionniers, contribua à maintenir le pays sous un régime autoritaire jusque dans les années 1990.

Banda développa le culte de la personnalité et son régime persécuta certains des minorités religieuses (comme Témoins de Jéhovah) ou ethniques (confinement des habitants d'origine indienne dans des ghettos). Le transfert de fonds privés à l'étranger ou l'importation de devises étrangères étaient interdits, ce qui forçait les candidats à l'émigration à abandonner leurs biens derrière eux. Tous les médias (presse, livres, films)

étaient soumis à la censure et le courrier privé (surtout le courrier provenant de l'étranger) ainsi que les conversations téléphoniques étaient systématiquement interceptés. Il était interdit de publier tout matériel critiquant le président et son parti politique. La plus grande partie des textes imprimés louait le gouvernement, ou traitait des questions non-politiques.

Suite à de nombreuses pressions tant internes qu'internationales, un référendum eut lieu le 14 juin 1993, au cours duquel les Malawiens se prononcèrent massivement en faveur de l'introduction d'un régime démocratique multipartite.

Des élections nationales, qualifiées de libres par les observateurs internationaux, eurent lieu le 17 mai 1994 et virent l'accession à la présidence de Bakili Muluzi, chef du Front démocratique uni (FDU). Son parti remporta également 82 des 177 sièges de l'Assemblée nationale et forma une coalition avec l'Alliance pour la démocratie. La coalition fut dissoute en juin 1996 mais certains de ses membres restèrent au gouvernement. La constitution de 1995 supprima les prérogatives de l'ancien parti unique et introduisit le libéralisme économique ainsi que des réformes structurelles. Les deuxième élections démocratiques eurent lieu le 15 juin 1999. Muluzi fut réélu pour un nouveau mandat de cinq ans, malgré une coalition entre le PCM et l'Alliance pour la démocratie.

Mai 2004 vit l'élection de Bingu wa Mutharika, du FDU, contre le candidat du PCM, John Tembo. Wa Mutharika quitta son parti le 5 février 2005 en invoquant des différends, en particulier à propos de sa campagne anti-corruption. Le 21 mai 2009, la commission électorale du Malawi déclarait Bingu wa Mutharika vainqueur de la présidentielle du 19 mai. Le président rassemblait 2,7 millions de voix, contre 1,2 million à son rival John Tembo. Wa Mutharika remporta également la majorité au Parlement, ce qui devrait lui épargner d'être paralysé par l'opposition comme lors de son premier mandat. L'opposition l'a accusé d'avoir truqué le vote.

CHAPITRE II

LA SATIRE DANS LE THEATRE TRADITIONNEL MALAWIEN

Les tribus bantoues qui occupaient l'Afrique centrale et australe avaient leurs propres traditions artistiques reflétant leurs structures socio-économiques. Ces traditions étaient exprimées par la peinture, le mime et la danse, les masques et les spectacles rituels. Le théâtre n'existait pas comme art individuel, mais il embrassait plusieurs traditions orales. Nous allons en identifier plusieurs qui incorporent dans leur exécution un élément théâtral satirique : les masques.

A Les Masques

Gule wamkulu

BLACKMUN et SCHOFFELEERS décrivent les masques comme « une représentation de la réconciliation des forces naturelles, spirituelles et humaines de la vie et de la mort²⁹ ». Kerr ajoute que la danse représente une ère où les esprits, les animaux ainsi que les humains vivaient ensemble, c'est-à-dire avant l'invention du feu qui a obligé les animaux à se retrancher

²⁹ Barbara BLACKMUN and M SCHOFFELEERS, 'Masks of Malawi,' *African Arts*, 1972, p38

dans les forêts, les hommes à devenir stationnaires et Dieu à s'échapper au ciel.

Gule wamkulu signifient littéralement, « la grande danse.» C'est une tradition du culte *nyau* pratiqué par les peuples *chewa* et *mang'anja*. Le *nyau* est une société formée exclusivement d'hommes et elle possède des fonctions spirituelles ainsi que de la communauté. Le *gule wamkulu* est un spectacle monté pendant les funérailles des chefs et les cérémonies rituelles importantes, comme celle de l'initiation. Les masques eux-mêmes comprennent deux catégories : les masques zoomorphiques et les masques anthropomorphiques³⁰. Les masques zoomorphiques les plus connus sont le *mkango* (le lion), le *njovu* (l'éléphant) et le *kasiyamaliro* (nom symbolique pour l'antilope).

Les masques anthropomorphiques sont plus comiques et seront utilisés à des fins satiriques, par exemple le *nkhalamba* (le vieil homme) et le *themu themu* (l'ivrogne.) La hiérarchie des masques va des masques d'animaux sauvages à ceux d'animaux domestiques. Les masques anthropomorphiques sont les moins importants. La fabrication des masques a lieu dans une partie secrète de la brousse : le *dambwe*. La scène du spectacle s'appelle le *bwalo*, et après le spectacle, les masques sont brûlés rituellement le long d'un fleuve.

³⁰ KERR, *op. cit.*, p 269

SCHOFFELEERS a pu faire remonter les origines de *gule wamkulu* au 14^e siècle³¹, à l'époque où l'Africain est passé de la vie de chasseur à celle d'agriculteur. Ce masque illustre donc une partie de l'histoire de ce peuple. A partir des types de masques fabriqués, nous pouvons identifier quatre phases de *gule wamkulu*, ce qui nous aide aussi à découvrir l'histoire des *chewa* et *mang'anja*. Les masques de *gule wamkulu* sont l'une des institutions principales de la culture et de la tradition orale de la société des *chewa*. Ceux-là démontrent la grande variété des personnages qui jouent des rôles et des fonctions sociales différents. Ils peuvent également être interprétés comme des formes sociologiques qui nous éclairent sur la structure sociale et politique de la société *chewa*.

A.1 Les funérailles

Chaque moment, chaque phase de l'histoire du Malawi est illustrée par une danse ou un masque. La première phase, ère de la migration des *chewa* du bassin du Congo au 14^e siècle, est illustrée par le *kasiyamaliro*. Dès son décès, un corps est placé dans une hutte, et entouré par la famille du défunt. Pendant que les hommes vont au cimetière pour préparer la tombe, les femmes vont au village, s'assemblant dans la hutte du défunt pour consoler sa famille. Les *anamalira* (les femmes pleureuses) poussent des gémissements continuellement jusqu'à ce que les hommes arrivent avec les

³¹ Matthew SCHOFFELEERS, "The Nyau Societies, our present understanding," *Society of Malawi Journal*, 29.1, 1976, pp59-68

« esprits du mort » : les masques. Ensuite tout le monde s'assemble devant la hutte du défunt où les masques *kasiyamaliro* exécutent leur spectacle, tantôt comique, tantôt menaçant. Ils satirisent la vie du défunt pour apporter un peu de soulagement à la famille éprouvée et pour détendre l'atmosphère. Ils se mettent à attirer des femmes, à provoquer des hommes, et à voler la nourriture et la bière.

Enfin, les danseurs appellent la famille qui sort de la hutte et ils amènent l'assemblée au cimetière où le corps est enterré. Cette étape de l'enterrement est un rite qui symbolise l'appropriation de l'âme de défunt par les esprits qui viennent le réclamer. Le processus d'appropriation continue dans les semaines qui suivent, pendant que le cadavre est consommé par les créatures de la terre, libérant son âme (*moyo*) du royaume terrestre pour rejoindre les autres esprits (*mizimu*). Pendant cette période, le défunt est dans un état transitoire entre la forme humaine et la forme spirituelle. Sa famille aussi reste entre deux mondes ; les veuves et les veufs ne peuvent pas contracter de nouveaux mariages pendant que le défunt est entre ce monde et le prochain. C'est seulement après que l'on peut passer à la phase « agriculture ».

La période suivante dure jusqu'à ce que la moisson soit terminée, et les greniers rechargés ; les fêtes peuvent alors avoir lieu. Les rites commémoratifs (*mpalo*) sont tenus pour célébrer l'arrivée du défunt dans le royaume des esprits et le relâchement de ses liens avec sa famille. Les

mêmes masques de *nyau* qui ont assisté à l'enterrement viennent au rite commémoratif, espérant partager la nourriture et la bière avec la famille. Mais cette fois ils amènent avec eux deux «bêtes de la nuit », le lièvre et l'antilope, appelées respectivement, « le propriétaire de la cour » (*mwini wa bwalo*) et « la fin des obsèques » (*kasiyamaliro*). Les deux bêtes sont données au village comme offrande en échange du défunt. Ainsi leur apparition marque la fin du deuil et le commencement d'une célébration d'abondance après la souffrance et la perte³².



Kasiyamaliro, « Celui qui accompagne le défunt au cimetière. » *Kasiyamaliro* est le plus important et le plus ancien de tous les masques.

³² Photographie de Douglas Curran, village de Tembetembe, Kachindamoto, Malawi, 1999

Nyau Dance in Central Malawi” in John L. COMAROFF, *Modernity and its malcontents: ritual and power in postcolonial Africa*, University Of Chicago Press; November 1, 1993, pp 41-42

A.2 Education traditionnelle

La deuxième phase est illustrée par le *Chadzunda*. Cette phase rappelle les invasions du 16^e au 18^e siècle des tribus voisines, comme les *Zimba* qui pratiquaient le trafic des esclaves avec les Portugais sur la côte indienne. Ce masque représente le pouvoir du chef et, à l'époque, il était utilisé pour restaurer la confiance de la population en leurs dirigeants.



Chadzunda

Photographie par Arjen van der Merwe

Le masque s'appelle **Chadzunda**, le Vieux Sage, et il est l'enseignant et le gardien de la tradition orale ainsi que des valeurs morales de la société. *Chadzunda* est représenté par un masque au front dégarni pour symboliser la vieillesse et la sagesse. Il s'appuie sur un bâton quand il danse et flageole sur ses jambes comme une vieille personne. Il ressemble beaucoup à un autre personnage aux cheveux blancs ou gris qui s'appelle *Nkhalamba*, « le vieux », et il danse de la même façon que lui. Ce masque est aussi le

dirigeant du monde des esprits et il vient à la maison du défunt pour le toucher et réclamer son âme. Son visage noir symbolise la détérioration de la tombe. Dans le *bwalo*, ou arène de danse, il est souvent accompagné par *Maliya*, qui est aussi considérée comme son épouse. Quelques masques de *Chadzunda* sont fabriqués pour rendre hommage aux chefs spécifiques décédés.



***Chadzunda
et Maliya***

Photographie par
Arjen van der Merwe

A.3 Le théâtre

La troisième phase du *gule wamkulu* est la phase mimétique qui est apparue au début du 19^e siècle quand les *Chewa* et les *Mang'anja* avaient aussi commencé à pratiquer l'esclavage et les autres manifestations de l'impérialisme. C'est cette phase qui comprend la satire et le comique.

Au début, le clergé et les missionnaires venus en Afrique méprisèrent les masques *nyau* et les confréries qui s'en servaient. Ils n'y voyaient qu'une religion païenne, et ils luttaient pour imposer l'interdiction définitive de *gule wamkulu* et du culte *nyau*. Par moment, ils s'appuyèrent sur le pouvoir colonial pour les interdire. Mais le *nyau* résista. De nouveaux masques apparurent, ayant certains ajouts esthétiques qui se servirent de la parodie pour ridiculiser les institutions et les autorités coloniales. Le masque *Mzungu* figurait le commissaire blanc local qui imposait un impôt à la population alors qu'elle n'était pas habituée à l'économie monétaire introduite à l'époque. Le masque *Sajeni* (déformation de « Sergent »), un brigadier qui caricaturait la garde royale britannique, patrouillait les rues des villes pour contrôler les mouvements des Africains, et le *Mbalangwe* était un masque représentant un aventurier blanc au visage souriant, toujours occupé à courtiser les femmes africaines du village. Ces masques paraissaient non seulement lors de spectacles publics, mais se promenaient aussi dans les rues.

Les missionnaires chrétiens furent raillés lors des spectacles au moyen des parodies masquées de la Vierge Marie (*Maliya*), de Joseph (*Yosefe*) et de Simon-Pierre (*Simoni Petulo*). Les Arabes, qui furent les premiers à se lancer dans le trafic d'esclaves sur la côte est de l'Afrique, et notamment sur les terres *Chewa*, donnèrent naissance à *Makanja*, un danseur sur échasses également connu sous le nom de *Dziko loyenda* – terme qui désigne une

personne provenant d'un pays où les gens, très grands et paresseux, préfèrent que les esclaves travaillent à leur place³³.

Les missionnaires chrétiens, catholiques et presbytériens voulaient libérer les Africains colonisés de leurs inclinations « barbares » – c'est-à-dire du culte et de toutes ces traditions et pratiques *nyau*. Ils prêchaient que ces danses étaient « obscènes. » Ils saisisaient même, de temps en temps, des tambours et des masques pendant les spectacles, essayant de convertir les *chewa*.

Gule wamkulu était une des nombreuses danses qui ont été interdites dans l'Afrique coloniale. L'objectif principal des missionnaires semble avoir été de couper les Africains de leurs traditions ancestrales. Fraser a fait la remarque suivante, à propos du *Kamchoma*, danse traditionnelle *Tumbuka*, du district de Rumphu au nord du pays:

Il n'y a pas beaucoup d'Européens qui ont vu ces danses du village jusqu'à leur point final. La présence d'un Européen dans le village fait honte aux villageois et ils ne veulent pas répéter tout ce qu'ils font quand ils sont seuls, car ils savent que c'est répugnant³⁴.

Pour réagir contre ce point de vue européen, les *nyau* ont créé des masques comme ceux ci-dessous :

³³ Deborah KASPIN, *op. cit.*, p37

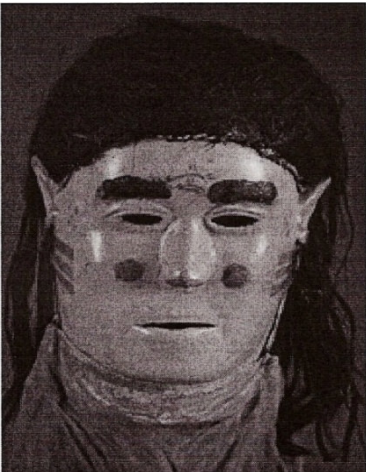
³⁴ FRASER, D., *The African Idylls*, London: Seeley, Service and Co Ltd, 1914, p75



Simoni

Photographie par Douglas Curran

Simoni est utilisé dans les parodies antichrétiennes de Simon l'apôtre et de la Vierge Marie. Le masque se démène comme un pantin, en agitant parfois une bible. Le masque est parfois utilisé afin de louer quelques points de vue chrétiens selon la fonction du spectacle ou la politique du jour.



Maliya

Photographie par Douglas Curran

Maliya, pour Maria, la vierge Marie. C'est un masque féminin, utilisé à côté de *Simoni*. Il y a aussi des interprétations selon lesquelles le masque était utilisé pour enseigner les mœurs sexuelles *maravi*.

Les missionnaires n'ont réussi à éliminer ni le *nyau* ni le *gule wamkulu*. Ironiquement ils ont, indirectement, aidé les *Chewa* à identifier les moyens les plus efficaces de réagir contre l'incursion européenne. Bien que quelques *chewa* aient été recrutés dans les missions, beaucoup ont suivi les ordres de leurs chefs et ont recruté plus de membres pour le culte *nyau*. Pour arriver à cette fin, ils ont encouragé plus de chefs à posséder des *bwalo* (cour, c'est-à-dire des lieux de réunion et de palabres secrets pour les *nyau*). En plus, ils ont baissé l'âge d'appartenance au culte de dix-huit ans à huit ans et ils ont rendu obligatoire les spectacles de *nyau* pendant presque tous les événements importants du village. Ceci a eu pour résultat la prolifération de chefs qui devaient avoir leur cour et leurs adeptes.

A.4 Personnages modernes

La dernière phase se situe au 20^e siècle, quand un genre de masque plus synchrétique, unissant des éléments traditionnels et contemporains, a été créé suite au colonialisme, à l'indépendance ainsi qu'à l'urbanisation. Après l'indépendance, le *gule wamkulu* a continué à ajouter de nouveaux masques à son iconographie, par exemple *Maninja*, inspiré des films de kung-fu chinois, ou *Kamarada* (camarade), qui représente les guérilleros impliqués dans la guerre de libération de pays comme le Mozambique. On trouve également des masques figurant le Père Noël ainsi que les agents de sécurité (*kamulonda*), en raison de l'émergence de compagnies de sécurité

locales qui recrutent et emploient une main d'œuvre bon marché au sein de la classe ouvrière.

Au début de l'ère de l'indépendance, le PCM a adopté le *nyau* comme symbole. Après tout, le *nyau* et le PCM étaient les deux organisations africaines qui s'étaient opposées, avec succès, à la puissance européenne. Encore aujourd'hui, les danseurs de *gule wamkulu* mettent en scène des spectacles en l'honneur du président surtout pendant les fêtes nationales. Bien que le *nyau* soit apprécié et soutenu par la nouvelle élite africaine, le gouvernement indépendant, une fois établi, a commencé à considérer le *nyau* comme une menace pour la sécurité civile, et pour une bonne gouvernance. L'inquiétude principale du gouvernement en ce qui concernait le *nyau* était le danger qu'il présentait pour la sécurité de la communauté rurale ; en effet les membres de *nyau* pouvaient exercer leur « permis d'animaux sauvages » pour attaquer les non initiés. Etant créatures indépendantes, bêtes et esprits, ils n'avaient pas à obéir aux lois des hommes et de l'état et pouvaient attaquer, se moquer et satiriser quiconque impunément.

A la fin des années 60, le gouvernement a identifié les membres du *nyau* en tant qu'agitateurs, et les a traduits en justice. Certains d'eux furent emprisonnés. Ce processus de 'dépouillage' en public des « animaux sauvages, » cette domestication du *nyau* par le gouvernement malawien a eu des conséquences importantes pour le culte et pour la conception du

pouvoir de l'état dans les régions rurales. Démasqué par la police, le *gule wamkulu* perdit sa mystique spirituelle et fut bientôt considéré dans son propre milieu comme une bande d'hommes déguisés. Ils sont devenus ainsi plus comiques que dangereux.

A. LES ROLES DU GULE WAMKULU

B.1 Rôle symbolique du gule wamkulu

Selon le scénario rituel, la vie et la mort sont signifiées dans la circulation des substances, le sang pour le sang, la chair pour la chair, entre les mondes parallèles : les esprits prennent les morts du village pour que la terre puisse les consumer, et en échange les esprits donnent aux villageois les « bêtes de la brousse » (par exemple l'antilope et le lièvre) pour qu'ils puissent se régaler. Ainsi les humains, le royaume des bêtes et le monde spirituel dépendent-ils les uns des autres. Enfin, pendant que les créatures de la terre se nourrissent de la chair de l'humain décédé, au cours de *gule wamkulu*, son esprit retourne finalement au village, non seulement comme un invité portant un masque, aux obsèques qui suivent la mort, mais comme l'âme qui anime le corps d'un nouveau bébé³⁵.

³⁵ Deborah KASPIN, *op. cit.* p42

B.2 *Rôle social et politique du gule wamkulu*

Le spectacle de *gule wamkulu* est principalement didactique. Les masques visent à enseigner les mœurs et comment vivre et agir dans la société. En plus de cela, la danse qui accompagne le *gule wamkulu* est aussi une représentation de quelques questions dans le système sociologique des *Chewa* et *Manganjas*. Dans le cadre politique, la danse était importante, surtout au 18^e siècle, quand plusieurs villages se sont rebellés contre le système centralisé des *Chewa*. La danse était donc une sorte de déclaration de l'identité individuelle d'un village. Au sein de la communauté, la danse était, et, d'après nos observations, elle reste toujours, un outil satirique pour maintenir les mœurs de la société. Ceci est vrai surtout pour les masques anthropomorphiques qui sont utilisés par exemple dans les rites d'initiation pour les jeunes adultes.

Les questions traitées au cours de bien des spectacles de *gule wamkulu* portent sur les thèmes suivants :

B.3 *Rôle dans les relations familiales*

Le peuple *chewa* est un groupe culturel matrilineaire, où la descendance et les liens de parenté s'établissent à travers les femmes³⁶. Les règles en

³⁶ Mapopa MTONGA, "Le *Gule Wamkulu*, une entreprise multiétatique," dans *Afrique: Les Succès d'un Continent*, Museum International N° 229 / 230 p58

matière de mariage et de résidence sont également matrilocales, c'est-à-dire qu'un homme, une fois marié, est censé vivre dans le village de sa femme. Il est mis à l'épreuve durant quelques années avant d'être autorisé à retourner dans son propre village avec son épouse et ses enfants. Mais les enfants qu'il engendre appartiennent à la femme, et c'est le frère de celle-ci, c'est-à-dire l'oncle maternel des enfants, qui est considéré comme le « parent responsable ». Ce dernier exerce un contrôle à la fois social et politique sur tout le clan. L'homme marié, en revanche, détient une autorité limitée dans le village de sa femme et est le plus souvent renvoyé sans ménagement s'il se conduit mal.

En ce qui concerne la transmission du pouvoir et des biens, c'est également la lignée maternelle qui prévaut. Les enfants d'une femme sont les héritiers des biens de leur oncle à tous les niveaux de la société *chewa*. À leur mort, tant l'homme du commun que le chef de village ou le roi, ils ont pour successeur le fils de l'une de leurs sœurs, qui partage la propriété héritée avec les membres du matrilignage. Ainsi, à la mort de leur père, les enfants n'ont pas droit à sa propriété ou sa fonction politique.

C'est cette structure sociale et politique que le *gule wamkulu* semble parodier et railler. Mais cette fois, ce sont les hommes et non les femmes qui détiennent le pouvoir. MTONGA³⁷ décrit le *Kasinja*, personnage représenté par un masque aux traits anonymes qui fréquente les lieux où les femmes

³⁷ Mapopa MTONGA, *op.cit*, p58

pilent et moulent le maïs. Il chante des insultes et des plaisanteries sexuelles essentiellement dirigées contre les femmes, tout en quémendant de la nourriture. C'est en raison du système de parenté matrilineaire des *Chewa*, qui autrefois accordait une autorité et un pouvoir très poussés aux femmes à l'échelle du village, que le masque de *Kasinja* a été créé. Il marque une protestation de la part des hommes, qui ne se voient que comme des « taureaux de louage » embauchés par les femmes pour engendrer des enfants. Cette disparité dans les relations hommes-femmes a conduit les hommes à créer la confrérie du *gule wamkulu*, qui exprime un désir de renversement de la situation.

CONCLUSION PARTIELLE

Chaque masque devient un symbole de comportement humain particulier et les analogies sont évidentes pour le public. Le spectacle est le moyen par lequel on démontre les comportements inacceptables dans la société. Les idées qui peuvent être la solution aux problèmes vécus.

Les personnages représentés dans les masques ont des traits et des personnalités que les gens reconnaissent et craignent, des vices et des sottises qu'ils condamnent, et des vertus qu'ils apprécient³⁸. Le spectacle de *gule wamkulu* a un effet cathartique : les danseurs extériorisent les

³⁸ Christopher KAMLONGERA et al., *Kubvina, An Introduction to Malawian Dance and Theatre*, University of Malawi, 1992, p40

émotions, les sentiments et les désirs les plus sombres du public, effectuant ainsi une libération. Sous le couvert du masque, les danseurs peuvent mimer ces désirs prétendant que la protestation et la satire n'ont en fait rien de personnel. Par exemple, un gendre peut utiliser cette occasion pour chanter des chansons impudiques et obscènes dirigées contre son beau-père, qui est peut-être la source de ses frustrations. Dans des circonstances normales, un tel comportement de la part d'un gendre mériterait une lourde amende. Il est important de noter ici que ce ne sont pas les masques eux-mêmes qui chantent, mais les femmes qui entourent ces masques. Le spectacle de *gule wamkulu* offre le moyen socialement légitime d'exprimer de telles tensions, sans provoquer de fêlure dans les relations familiales.

Ce genre de catharsis n'est pas loin du *koteba* bambara³⁹, qui se donne sur la place de jeux du village après les récoltes, mariages, circoncisions et autres moments forts de la vie communautaire. L'objectif est de divertir mais aussi d'enseigner à travers des saynètes. Les thèmes traités par le *koteba* peuvent porter sur l'adultère, l'avarice, la paresse et le vol. Le *koteba* peut aussi toucher au psychodrame, quand il présente et extériorise une querelle publique par exemple. Le *gule wamkulu* sert la même fonction didactique, morale et sociale en faisant rire aux dépens des ridicules et des vices sociaux.

³⁹ Anny WYNCHANK, « Koteba bambara, » *DITL/ Dictionnaire International Des Termes Littéraires*, [Association Internationale de Littérature Comparée \(AILC\), http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/KOTEBA_n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/KOTEBA_n.html)

B.4 Les chansons satiriques chantées par les masques

Les chansons mettent en relief certaines normes sociales et les satirisent.

B.4.1 La parodie des relations dans le mariage

La satire est souvent utilisée par les couples pour exprimer leurs frustrations en public, sans peur des représailles. Les problèmes conjugaux exposés les plus communs sont :

4.1.i Les tensions dans le mariage

Chimbiri, chimbiri
Chimbiri, chimbiri
Chimbiri, chawanda

Chingawande
Ena atukwana akazi
Pochoka ku mowa
Ine ntukwana khoswe wanga
Wandidyera lichero
Chimbiri chawanda

La nouvelle, la nouvelle⁴⁰
La nouvelle s'est répandue
Certains maris insultent leurs femmes
Quand ils sont ivres
Alors que moi, j'insulte le rat
Qui a rongé ma corbeille
La nouvelle s'est répandue

Cette chanson est dirigée contre les maris ivrognes. Elle s'adresse aux couples qui se disputent parce que le mari revient toujours tard et ivre.

⁴⁰ Toutes les traductions sont les nôtres

Dans ce cas la femme déclare qu'au lieu de se disputer avec son mari et de l'insulter, elle insulte les rongeurs qui infestent sa maison, c'est-à-dire qu'elle dirige ses frustrations autre part. Il y a aussi identification dépréciative du mari avec le rat. La femme se sent justifiée parce qu'elle est toujours provoquée (le rat ronge sa corbeille).

On appelle le masque dansant cette chanson *kapoli*. Le public participe au spectacle en se joignant au chœur. Quand la chanson traite du mari qui insulte sa femme, les femmes dirigent leur voix contre les hommes et dans la partie où le sujet de la chanson est la femme, les hommes s'adressent aux femmes. Le public aide les tambours en applaudissant et en poussant des youyous.

B.4.ii. La sécurité financière

La plupart des chansons de *gule wamkulu* traitent des questions économiques, ce qui est normal dans un pays qui se trouve être l'un des plus pauvres au monde. Dans les régions du Malawi où on pratique le *gule wamkulu*, les gens dépendent de la culture du tabac. C'est-à-dire que pendant au moins huit mois de l'année, les gens n'ont pas d'argent, car ils attendent les récoltes et la vente du tabac. Les femmes voudraient que les chefs de famille trouvent d'autres moyens de gagner leur pain, et elles déplorent ce comportement qui fait que les hommes ne font presque rien pendant la plus grande partie de l'année.

- a. *Nasimango katiye x4*
Nsaluyi yatha
Malaya atha
Ndilibe chonena

Partons, Nasimango x4
Le pagne est déchiré
La robe est déchirée
Je n'ai rien à dire

- b. L'animateur
Adandigulira koperewera
Kosatha usiwa toto

Le chœur
Kuopa ntchito

L'animateur
Adandigulira koperewera
Kosatha usiwa toto

Le chœur
Kuopa ntchito

L'animateur
Ulekeranji
Osapita kwa Namkumba
Ukaone kuvala
Kuvala kwa mitundumitundu
Pitikoti mkati
Andiloko n'malaya
Andigulira koperewera toto
Kosatha usiwa toto
Kuopa ntchito abambowa

L'animateur
Il m'a acheté un petit morceau de pagne
Qui me couvre à peine

Le chœur
Il déteste le travail

L'animateur
Il m'a acheté un petit morceau de pagne
Qui me couvre à peine
Le chœur
Il déteste le travail

L'animateur
Pourquoi vous n'allez pas à Namkumba
Voir comment les gens s'habillent ?
Il y a des modes
Une combinaison à l'intérieur
Une blouse et une jupe
Il m'a acheté un petit morceau de pagne
Qui me couvre à peine
Il déteste le travail

Ici une femme se plaint de son mari, parce qu'il ne subvient pas à ses besoins. La chanson satirise les hommes qui sont tellement paresseux que leurs femmes sont obligées d'aller presque nues avec un petit morceau de pagne qui les couvre à peine, alors qu'elles pourraient profiter des modes (blouse, jupe, combinaison.)

B.4.iii La stérilité

L'animateur
Yoyo, yoyo
Yoyo, yoyo

Le chœur
Icho chilombo
Yoyo, yoyo

Le chœur
Icho chilombo

L'animateur
Amunanga gulani wailesi
Gulani wailesi
Ndiziyimbaye
Ndiyese mwana
Mukachoka

L'animateur
S'il vous plaît, s'il vous plaît
S'il vous plaît

Le chœur
Voici l'animal
S'il vous plaît, s'il vous plaît

L'animateur
Mon mari, achète-moi une radio
Au lieu d'un enfant
Pour m'occuper
Quand tu es loin

Cette chanson est dirigée contre le mari : puisqu'il ne peut donner d'enfant à sa femme, qu'il lui achète au moins une radio ! Cela l'occupera lorsqu'il est absent.

D'autre part, la chanson ci-dessous, traite de la frustration d'un homme qui ne peut pas avoir d'enfants. Il ne dort que d'un œil pour s'assurer que sa femme ne finira pas par coucher avec d'autres hommes.

Chumba chili ndi nzeru
Chimaliza nkonono
Chili maso
Chumba chili ndi nzeru pogona

Un homme stérile est malin
Il ronfle tout en gardant les yeux ouverts

***Un homme stérile est malin
Quand il dort***

B.4.iv. L'adultère

*Malaya a Gube n'dzaleka
Malaya a Gube
Malaya a Gube n'dzaleka
Dama lo Telara
Pogwira chibele posoka
Malaya a Gube*

***Je ne porterai plus de vêtements avec un décolleté
De vêtements avec un décolleté
Je ne porterai plus de vêtements avec décolleté
Le tailleur est un flirteur
Il me tâtonne les seins
Alors qu'il est en train de coudre
Les vêtements avec un décolleté***

À part ces chansons qui sont chantées par les masques, les costumes des masques eux-mêmes sont souvent satiriques, par exemple les deux masques appelés *Tseka Lisani* et *Tsekula Zipi*.



Tseka pa Lisani et ***Tsekula Zipi***,
Village de Nachiola, 1999
Photographies par Douglas Curran

Ces deux masques, ***Tseka pa Lisani*** (fermez la fermeture éclair) et ***Tsekula pa Lisani*** (ouvrez la fermeture éclair), démontrent qu'on devrait avoir de la pudeur et ne pas exhiber des désirs sexuels en public. Dans cette instance particulière, « Tseka » est créé à l'aide de la grande tête de marionnette de « Alf » un personnage des « Muppets », un programme de télévision pour des enfants, populaire en Amérique.

À part les masques de marionnettes qu'ils portent, les deux acteurs n'arborent rien d'autre que les symboles fabriqués d'organes sexuels de taille exagérée. Le but de ce couple est de se moquer de ceux qui n'ont pas de pudeur et qui exhibent leurs désirs sexuels en public.

B.4.v. Le protocole sexuel dans le mariage

Dans le *gule wamkulu* les chansons les plus communes ont pour thème la sexualité. Ici tous les tabous s'estompent au cours du spectacle et les frustrations de la sexualité sont diffusées en public. Le *gule wamkulu* devient un instrument nécessaire, vu que culturellement il est rare que les femmes puissent parler de leurs expériences sexuelles avec leur mari. Au forum de *gule wamkulu*, on donne aux femmes la permission de présenter leurs problèmes.

Pourtant les chanteurs dans la société *chewa* ne peuvent pas prononcer certains mots à haute voix même s'ils sont seuls. Les mots se rapportant aux relations sexuelles ne peuvent pas sortir de leurs bouches bien que

dans cette danse, cela pourrait être permis. Il y a beaucoup d'autocensure. C'est la raison pour laquelle ces chansons sont ironiques. Dans la chanson ci-dessous, l'appétit sexuel est déguisé sous forme d'appétit pour la nourriture. Le sujet reçoit le surnom de *chimgubudu* (le gourmand) et le préfixe *chi-* (*chili*, *chimgubudu*, *chingoti*) est une manière hyperbolique qui montre l'intensité de la gloutonnerie, c'est-à-dire de l'appétit sexuel, de l'homme satirisé.

Ndakwa tiwa ndi kamnyamata kodya kasiya
Ndakwa tiwa ndi kamnyamata kodya kasiya
Chili kwathu chimgubudu
Chingoti tolu gali
Wonga ophika ochimana
Eyaye kadya kasiya

Le garçon que j'ai épousé mange tout
Le garçon que j'ai épousé mange tout
Venez voir chez moi
Le gourmand qui mange comme si on avait négligé de le nourrir
Eyaye il mange tout

Le public comprend ce langage couvert, ces allusions à l'appétit sexuel de l'homme.

Tengani mitala ndiomboko
Ndiomboko, ndiomboko iaya
Ndiomboko, ndiomboko iaya
Amuna wangi odyo ngati nguluwe
Mwandisinjitsa mmanja mukuwawa ?
Tengani mitala ndiomboko
Ndiomboko, ndiomboko iya

***Allez épouser une deuxième femme
Pour me libérer, me libérer
Pour me libérer, me libérer
Mon mari mange comme un cochon sauvage
Vous me faites piler le maïs
Même quand mes paumes sont douloureuses
Allez épouser une deuxième femme
Pour me libérer, me libérer***

Cette femme désire être soulagée : elle ne peut faire face à l'appétit sexuel de son mari. Ici le sujet est présenté comme un cochon sauvage, un animal considéré comme insatiable et gourmand. En outre, seulement les plus cruels des maris s'attendent à ce que leurs femmes pilent le maïs quand elles ne se sentent pas bien. Ce portrait d'un mari cruel, gourmand et insatiable, explique le désir de la femme d'être libre.

Dans l'article, "The Performance of *Gule Wamkulu*⁴¹", on nous donne cette description du spectacle de la chanson ci-dessus : le *Kapoli* commence sa danse en ramant avec la jambe gauche et puis la droite. La danse progresse lentement jusqu'à son point culminant. Les joueurs de tambour utilisent leurs paumes, la tête, les mouvements du corps ; les expressions de visage font aussi partie de la chanson et de la représentation. Le public imite les mouvements du *Kapoli*, se joint au chœur et applaudit. Certains des spectateurs se parlent, indiquant que la chanson fait allusion à tel ou tel qui est dans la foule, et ils le désignent et rient. Le *Kapoli* représente une femme

⁴¹ Christopher KAMLONGERA et al, *Kubvina, An Introduction to Malawian Dance and Theatre*, University of Malawi, 1992, p50

se plaint dans la chanson. Il s'avance vers le public, se tourne légèrement vers lui, bat des mains et les place derrière lui alors que les femmes se joignent à lui joyeusement et mélodieusement dans le chant. Il hoche la tête alors qu'il chante la plainte de la femme. Les gens qui ont été impressionnés par la représentation sortent de l'argent de leurs poches, entrent dans l'arène et récompensent le *kapoli*.

B.5 *Le rôle politique du gule wamkulu*

Pendant l'époque de Banda, le *gule wamkulu* a été utilisé pour louer la puissance du président et propager sa politique. Les chansons comme Dokitala Banda symbolisent sa puissance en le décrivant comme un masque lui-même, vêtu de la mystique et des pouvoirs que possèdent les adeptes de *nyau*. Ceci peut être considéré comme de la satire aussi, vu que Banda, qui a vécu en Angleterre pendant des décennies et pouvait à peine parler la langue locale, n'était pas une adepte de *nyau*. Selon le culte, il n'était pas un homme puisqu'il n'avait pas été initié. Pourtant, il a exigé que le *nyau* soit présent aux événements d'état, et fasse partie des célébrations culturelles qui précèdent ces événements. Dans cette chanson, il pourrait être conclu que Banda est décrit littéralement comme un animal, vu qu'il était considéré comme un homme cruel, qui n'a pas hésité à faire tuer ses ennemis.

Dokitala Banda
Nchilombo x2
Bwera iwe udzaone
N'chisangalalo x2

*Le Docteur Banda
Est un animal x2
Venez voir
Et faire la fête x2*

Le *gule wamkulu* satirise aussi la politique. Citons Papa (Le Pape). Le caractère de Papa a été introduit à l'occasion de la visite du Pape Jean-Paul II au Malawi au mois de mai 1989. Bien qu'aucun représentant de la religion traditionnelle des *Chewa* ne fit partie des célébrations, l'événement fut largement fêté au niveau de village. Ironiquement, ce masque satirise la politique plus que la religion, à cause de la Lettre Pastorale de 1992. Cette lettre, que tous les évêques catholiques du pays ont lue de leurs pupitres le même matin en 1992, et qui critiquait les horreurs commises par le gouvernement de l'époque, a contribué finalement au départ du président Hastings Banda après trente et un ans d'autocratie. Puisque, sous forme du masque de Papa, le *gule wamkulu* était déjà le symbole de l'église catholique et puisqu'il était plus prudent de ne pas contrarier le gouvernement en créant des masques en honneur des prêtres catholiques, Papa est devenu le symbole du triomphe de l'église. Cet événement est encore rappelé par les masques aujourd'hui. Voici une des chansons de ce masque :

*Yohane wautsa mafunde
Wonse okana chilungamo
Zonse zaululika
Zikomo Yohane
Zikomo ! Zikomo ! A Papa
Zonse zobisika lero zaululika !
A Papa, a Papa*

***Yohane a causé une grande agitation
Pour ceux qui cachent la vérité
Tout est éclairé maintenant
Grâce à Yohane
Merci ! Merci ! Notre Pape
Ce qui était caché est aujourd'hui proclamé sur les toits !
Le Pape, le Pape***

Ce qui 'était caché', dans cette chanson, ce sont les contenus de la Lettre Pastorale.

C Chisamba

La version de *gule wamkulu* pour les femmes est appelé *chisamba*, un rite d'initiation pour les femmes qui s'ajoute à l'initiation des hommes dans le *gule wamkulu*. Son but est de transformer des filles en femmes respectables. La danse de *chisamba* est aussi exécutée aux obsèques des chefs et des individus importants du village. On exécute le *chisamba* aussi comme divertissement au cours d'occasions importantes.

Sous l'arbre d'initiation, le *mtengo wa anamwali*, les filles reçoivent des instructions sur les protocoles qui règlent le comportement des femmes et les valeurs sexuelles acceptables. Les filles sont dépouillées de leurs vêtements. L'insigne le plus important utilisé est la figurine animale appelée *chingondo* qui est placée sur leur tête. C'est une représentation d'un lièvre, d'un serpent ou d'un éléphant, trois bêtes parmi les plus prestigieuses de la nuit. La danse qui accompagne ce processus aussi appelée le *chisamba*, est exécutée par les femmes, dirigées par une femme d'un rang supérieur, d'ordinaire la sœur du chef ayant le titre de *Namkungwi*.

La solidarité de ces femmes ne diminue pas après la cérémonie. Elle est plutôt enracinée pendant cet événement. Les femmes qui servent d'instructrices pour les filles les escortent vers la communauté. Tout le monde descend vers la cour du chef pour observer la cérémonie. Puisque la cérémonie est ouverte à tous, y compris aux enfants, il devient nécessaire d'utiliser un langage satirique couvert pour transmettre le message. Voici quelques exemples de chanson :

- a. *Mwana wa namwali linde*
Linde chikule iwe
Attends, jeune fille
Attends qu'il grandisse

Chaque chose a son temps ; il y a un moment pour chaque chose. La chanson satirise aussi les filles qui ne sont pas initiées, et qui donc ne sont pas au courant de l'étiquette sexuelle, elles ne savent même pas comment fonctionne le corps de l'homme.

- b. *Gwire gwire*
Ukapanda kundikwata
Ugona ndi njala

Touche-moi, touche-moi
Si tu ne couches pas avec moi
Tu ne vas pas manger

Ici, la femme menace son mari : s'il ne fait pas ce qu'il doit, il ne mangera pas.

- c. *Ine nkagona chotani eeh*
Chotere eeh
Chotani ah eh
Watenga ina yopanda mnuwake wekha

Watenga ina yopanda mnuwake wekha

Ayi ayi iweee

Ayi iwee

Ayi iwee ndakana

Ine nkagona chotani eeh

Chotere eeh

ChoGama ah eh

Watenga ina yopanda mnuwake wekha

Ayi ayi iweee

Ayi iwee

Ayi iwee ndakana

Watenga ina yopanda mnuwake wekha

Je me coucherai comment ? eeh

Je me coucherai comme ceci, eeh

Tu en as, oui, mais sans propriétaire, c'est ta faute

Non, non, Non

Non, je ne suis pas d'accord

Tu en as, mais sans propriétaire, c'est ta faute

Je me coucherai comment ? eeh

Comme ceci eeh

Celui de Gama ah eh

Tu en as, sans propriétaire, c'est ta faute

Non, non

Non

Non, je ne suis pas d'accord

Tu en as, sans propriétaire, c'est ta faute

Ici, les chanteuses conseillent à leurs auditrices de retourner chez elles, de coucher avec leur mari, pour éviter d'avoir un enfant illégitime (tu en as, sans propriétaire.)

Les chansons de Chisamba sont accompagnées de beaucoup de gestes et de mimes, puisque leur but est d'enseigner l'étiquette sexuelle aux initiés. Quand on assiste à cette danse, on découvre la richesse d'association. Les gestes sont accompagnés d'idéophones appropriés. Ces idéophones et les mouvements chorégraphiés font allusion à ce qui arrive quand il y a des rapports sexuels. Par exemple, dans la chanson ci-dessus, à *chotere ah eh*, les danseurs font le mouvement et le son sexuel approprié. L'utilisation de syllabes sans sens est un autre mécanisme qui aide à dissimuler le sens réel de la chanson, traduisant ainsi l'autocensure. Le message ne doit pas être compris de certaines sections de la société, par exemple les enfants. Le résultat est que seuls les adultes comprennent le sens de la chanson. Pour les enfants, c'est juste une sorte de jeu de mots.

Pour le théâtre traditionnel, les étapes de la création restent relativement constantes. Avec *gule wamkulu*, par exemple, les spectacles sont organisés pendant la saison sèche quand il n'y a plus de travail agricole à faire. Ayant déjà fait leur récolte, les gens ont assez de maïs pour préparer de la bière et fournir des aliments aux festivités. En plus, le matériel essentiel qui est utilisé pour faire des masques, comme les épis de maïs, le sisal et l'herbe sèche est disponible pendant la saison sèche.

Le conseil du culte *nyau* fixe le jour du spectacle et, d'habitude, quatre semaines sont données pour la composition de chansons qui traitent de l'actualité et des scandales du village. Au *dambwe*, le siège secret du *gule*

wamkulu, les artisans s'occupent de la fabrication des masques, et les compositeurs présentent leurs nouvelles chansons à la critique des autres et demandent leurs commentaires et contribution. Quand les chansons sont prêtes, on les enseigne au reste du groupe pendant que les chorégraphes préparent le style de danse. Les tambours présentent leurs rythmes et les personnes spécialisées dans le battement des mains enseignent aux autres le style approprié pour chaque chanson.

Le jour du spectacle, les anciens du village prennent leur place à l'entrée de l'arène de la danse. Leur tâche est d'encourager les acteurs et d'inspecter leur costume avant qu'ils apparaissent devant le public. Ensuite les tambours s'assoient en face du public. Les acteurs se placent directement devant le public, qui est composé de femmes et de jeunes, et qui se place dans une formation de fer à cheval en face des acteurs. Les hommes du village remplissent les espaces de chaque côté du fer à cheval, selon leurs positions différentes dans la société de *nyau*.

Pour le théâtre traditionnel, le choix des masques dépend des problèmes du moment, des thèmes choisis et des questions pertinentes pour la communauté. Quant aux personnes qui portent ces masques et qui sont cachées par eux, leur identité n'est pas révélée⁴².

⁴² Nous-mêmes, nous n'avons pas pu abordés ces personnes pour les interroger.

Cependant il faut noter que le *gule wamkulu* est un culte secret, et que seuls les membres du culte peuvent accéder au *bwalo* pour assister aux préparations et répétitions du spectacle, ainsi qu'à participer à la composition de la musique⁴³.

⁴³ Etant une femme, et de plus venant d'une tribu à laquelle il est interdit d'être inculqué au *nyau*, nous étions obligée pendant cette étude, de dépendre en grande partie des experts traditionnels qui ont une opinion bien définie et bien raisonnée de l'art et de la danse, et qui sont eux-mêmes membres de cette société traditionnelle. Certains ont hésité à nous donner du matériel, surtout à cause de notre sexe et de notre tribu, et il n'est pas surprenant que ceux qui nous ont aidés sont des intellectuels qui ont eux-mêmes été inculqués au *nyau* afin de faire leurs propres recherches.

D. Beni, Mganda et Malipenga

Le Beni, le Mganda, et le Malipenga sont des danses mimiques qui ont apparu au 20^e siècle, et ils sont surtout pratiqués le long du Lac Malawi. Ils sont le résultat d'un mélange de danses guerrières indigènes et de traditions militaires apprises par ceux qui ont participé aux guerres mondiales sous les Anglais. Les artistes portent des uniformes et des costumes européens typiques et miment la vie dans une armée coloniale.

D.1 Beni

Beni est un type de théâtre populaire qui est apparu en Afrique de l'Est vers 1938 afin de parodier les colonisateurs blancs qui se trouvaient dans les montagnes kenyanes. On appelait ce théâtre « *Sadla Beni*, » où *Sadla* est une corruption du mot anglais « settler » (colon). Les membres des troupes de *Sadla Beni* imitaient le mode de vie européen, et les uniformes modelés sur la chemise kaki, le pantalon et le large chapeau portés par les Européens. La diffusion de ce théâtre vers d'autres régions de l'Afrique, particulièrement le long du lac Malawi, a été encouragée par l'activité militaire, pendant la Première Guerre Mondiale en Afrique de l'Est, entre les armées allemandes et britanniques, et par le mouvement des soldats et des prisonniers de guerre. Aujourd'hui, le *Beni* est, au Malawi, un art principalement lié aux zones habitées par les Musulmans de Nkhotakota et de Mangochi. Les formes de cet art qu'on peut trouver dans les zones chrétiennes sont par contre le *mganda* et le *malipenga*, danses mimiques.

Les chansons suivantes ne sont pas satiriques en elles-mêmes, puisqu'elles expriment la joie de danser et de chanter, mais les gestes qui les accompagnent et qui représentent des mouvements martiaux sont des parodies des marches militaires européennes.

a. **Zikamatere Khedekhede**

Animateur
Zikamatere kedekede –e !
Tous
Iyayi – i!
Animateur
Zikamatere eya-eya - ! X2
Tous
Nzosowa –a !

Animateur

Quand la vie est comme ça, kedekede –e !⁴⁴

Tous

Ah oui !

Animateur

Quand la vie est comme ça, eya eya !

Tous

C'est bien !

b. **Amalawi Tigwirizane !**

Animateur
A Malawi tigwirizane –ee !
Tous
A Malawi tigwirizane – pothetsa matenda a – Edzi – ee ! X2

Animateur

Unissons, les Malawiens

Tous

Unissons pour combattre le SIDA

⁴⁴ 'Kedekede-e' – mot onomatopéique

c. *Nyanga ya galasi munayiwona*
Nyanga ya galasi munayiwona
Yoyera mbee
Ili ndi bweya
Mukaipeza kusitolo ya Makida

Avez-vous jamais vu une boule de cristal ?
Avez-vous jamais vu une boule de cristal ?
Toute claire
Avec une barbe
Vous allez la trouver chez Makida

Cette chanson traite de la modernisation. Les Yao en particulière croit fortement en la magie et en la sorcellerie. On pouvait savoir d'où le mal venait en consultant un sorcier qui pouvait voir l'ennemi dans un miroir. Les miroirs étaient donc considérés comme des objets de mystère. Makida était un commerçant indien à Zomba, portant une barbe énorme, et chez qui on pouvait acheter des miroirs.

D.2. Mganda

Mganda vient du mot *ganda*, qui en *tumbuka* signifie « marcher comme les soldats », et est populaire chez les *Tumbuka* de Rumphi, dans le nord du pays. Pendant la deuxième guerre mondiale, comme partout dans l'Afrique colonisée, les jeunes *Tumbuka* étaient incorporés dans l'armée anglaise. La plupart des soldats ont été envoyés à Burma, en Asie. A leur retour, les hommes avaient des connaissances concernant un certain nombre de choses : les uniformes militaires, les ordres hurlés, les parades, les exercices, les sifflets et les armes à feu. Toutes ces expériences nouvelles ont inspiré la naissance de la danse. C'est une danse collective, c'est-à-dire que

la troupe est composée des membres du même village. Chaque village a un *Jitedi*, dérivation *tumbuka* du mot « adjudicateur » - chef et conducteur du groupe. La danse a lieu en plein-air. Les artistes occupent de trois à cinq rangs, l'auditoire les encercle. Le *jitedi* s'assure que les tambours sont prêts, et que les danseurs ont des *batcha*, une trompette fabriquée d'une gourde recouverte véritablement d'une simple toile d'araignée. Les autres instruments sont des bâtons et des sifflets.

La danse commence avec une ou deux chansons. La chanson est abandonnée pendant les quelques moments où les danseurs exécutent des mouvements qui sont synchronisés avec les battements assez forts des tambours. La danse elle-même ressemble à un exercice militaire accompagné des mouvements rythmiques africains. Les danseurs utilisent aussi des sifflets pour marquer le rythme. Cette explosion d'énergie peut durer quelques minutes, et puis le rythme ralentit pour laisser la place à une nouvelle chanson. Souvent des jeunes femmes de l'auditoire utilisent leurs mouchoirs bien repassés pour essuyer la sueur du front d'un danseur ou d'un batteur préféré. Les membres de l'auditoire peuvent mettre de l'argent dans la main d'un danseur préféré pour l'encourager. Cette pratique est appelée *kusupa*.

Les chansons sont souvent satiriques, par exemple :

Anyu Mu Nyirongo, Anyu Munyirongo, Yahole-e-e
Mwadabila bele Yahole-e-e
Mwadabila bele Yahole-e-e

***Mademoiselle Nyirongo, Mademoiselle Nyirongo, Yahole-e-e
Vous vous admirez les seins Yahole-e-e
Vous vous admirez les seins Yahole-e-e***

Cette chanson traite d'une jeune femme de la famille Nyirongo. La satire consiste à mettre en relief son habitude bizarre d'admirer ses seins.

*Amama mtima ukuwawa
Nkhapemphe mkhwara nkhapemphe nkhuni ine
Mtima ukuwawa
(mwayowoya, mwadandaura, woye woye)
Nthengwa yamutonda Jeni
Nthengwa ikutondeka*

***Maman, je suis triste
Où puis-je trouver du soulagement ?
Je suis triste
(Tu en parles, tu te plains)
Tu n'arrives pas à maintenir ton mariage, Jeni
Tu n'arrives pas***

Ici, une femme se plaint de son mari infidèle, les hommes répondent qu'elle-même est responsable, puisqu'elle ne parvient pas à garder son mari à ses côtés. Ce sont les gestes qui accompagnent cette chanson qui provoquent le rire des spectateurs. Un des danseurs par exemple, fait semblant de marcher comme le Président Banda. Il porte un pardessus et un chapeau ; et porte un fouet de mouche comme le président. Ses gestes exagérés sont comiques. Par exemple les gestes sont surtout les mouvements des mains, la chasse-mouches, les lèvres et les pas hésitants.

D.3 Malipenga

Le mot *malipenga* signifie trompettes. La danse n'est pas différente du *mganda*, mais on la rencontre le long du lac, surtout chez les Tonga de Nkhata Bay et de Karonga. Elle est pratiquée aussi sur l'île de Likoma, au milieu du lac Malawi. Le *lipenga* est un instrument semblable au *batcha* de *tumbuka*.

Le *malipenga* peut se trouver dans presque toutes les anciennes colonies anglaises. La danse est née en réponse à l'occupation coloniale. Les Africains, qui trouvaient les coutumes, la musique et les vêtements anglais assez drôles, se sont habillés en tenue occidentale et ont commencé à les imiter avec des gestes exagérés. Trouvant la musique anglaise compliquée et discordante, les Africains ont créé leur propre cacophonie au moyen de trompettes fabriquées de gourdes. La splendeur des parades militaires anglaises était assez ridicule pour les Africains. Ils ont alors ajouté, comme personnages dans la danse, Le Roi et La Reine d'Angleterre ainsi que leur entourage. Pendant les années 1950, un homme qui s'appelait Zagadima Phiri jouait le rôle de « King'i wa Mtawuni » (le Roi Moderne). Il parodiait le roi britannique et apparaissait seulement au point culminant du spectacle. Il y a aussi le docteur et l'infirmière qui courent partout pendant le spectacle pour prendre la température des membres de l'auditoire et distribuer des pilules.

Le « Roi » et La « Reine »
d'Angleterre avec leur
entourage



Le “docteur” et “l’infirmière”⁴⁵

Il y a deux types de costumes pour cette danse. La tenue militaire est toujours populaire, surtout chez les danseurs les plus anciens. Cependant,

⁴⁵ Source: <http://cwis.usc.edu/dept/elab/oconnell/malipenga.html>

beaucoup de danseurs préfèrent la chemise et les shorts blancs amidonnés. Les danseurs peuvent porter plusieurs cravates et plusieurs montres à la fois.

Même si les colonisateurs ne sont plus en Afrique, on se souvient toujours de leurs parades et de leur splendeur et elles sont ridiculisées régulièrement. Ces danses ont lieu surtout en été : entre août et novembre, quand il n'y a pas beaucoup de travail agricole et que les villageois jouissent encore du profit de leurs récoltes. Dans les années 1970 et 1980, elles se déroulaient aussi pendant la saison où ceux qui travaillaient dans les mines sud-africaines revenaient et étaient plus disposés aux fêtes.



Le *Mganda*⁴⁶

⁴⁶ Photographies par Boston SOKO



Pour les danses militaires où on souligne les gestes exagérés et les mimes plus que le message des chansons, les interprètes sont plutôt choisis pour leur talent d'acteurs comiques, de mimes, mais les animateurs sont parfois choisis pour leur âge et le temps passé dans la troupe. Le choix des personnages est différent pour la mise en scène du théâtre moderne. Traditionnellement la pièce avait un antagoniste et un protagoniste, et pour le théâtre satirique, le protagoniste est une caricature. C'est le mari paresseux ou infidèle, le jeune homme irresponsable, la femme voleuse. Le protagoniste démontre le mal qui doit être combattu. Les personnages présentent donc toujours un symbolisme satirique.

CHAPITRE III

LA SATIRE DANS LE THÉÂTRE MODERNE MALAWIEN

Le théâtre populaire constitue une grande partie du théâtre moderne malawien. Nous avons jugé utile de dresser un tableau rapide de l'histoire et de la situation du théâtre populaire au Malawi, vu que, pendant des décennies, ce théâtre est resté le théâtre national principal.

Pour ce qui est du théâtre moderne malawien, il peut être décrit comme un genre qui se développe toujours. Il est bien répandu ; on le trouve dans les écoles primaires et dans les églises, lors de réunions politiques et pendant un certain nombre de campagnes sociales. A ses origines, c'était un théâtre populaire simple, joué seulement à l'école primaire locale ; puis, il a été exploité par les intellectuels universitaires comme théâtre pour l'action sociale. Et à présent, il existe un grand nombre de groupes théâtraux.

Le théâtre moderne malawien a eu les mêmes expériences que le théâtre traditionnel, surtout pendant le régime de Hastings Banda. L'impact le plus remarquable que l'environnement politique a eu sur ce théâtre moderne se trouve dans le fait qu'une atmosphère de malaise en a défini la direction. Depuis presque quatre décennies, ce théâtre est resté en grande partie oral. En effet, peu de pièces ont été publiées ou archivées sous forme écrite.

L'avantage de ce *statu quo* est qu'il a donné naissance à un théâtre plus accessible et plus pratiqué dans le pays. Il a permis aux dramaturges même amateurs d'expérimenter avec les arts visuels et les éléments oraux du spectacle, par exemple l'utilisation de la musique et de la langue vernaculaire. En plus, ceci leur a permis d'explorer les thèmes qu'un auteur aurait trouvés dangereux, s'il les avait consignés. Beaucoup d'artistes de cette ère n'ont pas eu besoin d'aller au-delà de la production pour la scène uniquement. D'un autre côté, cela signifie que quiconque, capable de rassembler quelques plaisanteries pour faire rire des gens, pouvait se considérer comme dramaturge et il était accepté comme tel. Il n'était pas forcément obligé de se faire juger et critiquer pour sa capacité d'écrire une œuvre littéraire.

Le désavantage de ce phénomène est que le théâtre populaire a proliféré au détriment d'un théâtre plus conventionnel, semblable aux productions orales de Wole Soyinka du Nigeria par exemple, ou celles de Ngugi wa Thiong'o du Kenya de la même époque. Le sketch « Ulendo » (voir l'annexe D) fut créé par Jakobo et Izeki, deux des comédiens préférés du Malawi qui étaient aussi des membres fondateurs du groupe de théâtre pionnier *Kwathu*. Pour satisfaire l'attente du public malawien, le répertoire de Jakobo et Izeki est tout humour et satire, et leurs représentations sont bien reçues. Mais La plupart de ces représentations sont caractérisées par des références à des situations contemporaines, et à des caricatures des personnages réels.

En ce qui concerne le thème de la satire, ce théâtre populaire semble être le meilleur véhicule d'expression pour les raisons suivantes :

- a. L'environnement créé par une représentation du théâtre populaire est beaucoup moins structuré et rigide que la représentation d'une pièce de théâtre conventionnelle. Cette dernière ne permet pas le type d'interaction qui existe dans « Ulendo » par exemple, où les acteurs demandent et attendent les commentaires du public, surtout avec les caricatures.
- b. L'artiste n'est pas obligé de suivre les conventions littéraires nécessaires pour le théâtre publié. Prenant toujours « Ulendo » comme exemple, les phrases ne sont pas structurées (ayant un sujet, verbe, objet etc). Le langage est celui de la conversation. Ce phénomène est important aussi parce qu'il rend le langage de ce théâtre pertinent et attirant pour un public qui, en grande partie, appartient à la classe moyenne urbaine.

Les origines du théâtre populaire malawien en *chichewa* remontent au début des années 1940. Ce théâtre faisait partie des spectacles organisés dans les églises et les écoles, des danses traditionnelles et des saynètes. Théâtre scolaire n'était, il n'était pas que divertissement : le gouvernement colonial l'a utilisé comme outil pédagogique pour traiter la question de la santé et de l'éducation, par exemple. Ces spectacles sont devenus proéminents au cours des années 1970, parce que le théâtre a fait son entrée dans les

programmes d'enseignement dans les collèges de formation d'enseignants, comme Soche Hill College à Blantyre. Ceci eut pour résultat la mise en scène des pièces en *chichewa* dans les régions rurales, surtout dans les écoles primaires de tout le pays.

Partout en Afrique, pendant l'ère coloniale, les Européens n'ont pas voulu reconnaître les formes et les spectacles africains comme du vrai théâtre. Ils ont essayé d'imposer leurs propres formes, en prétendant qu'elles étaient supérieures culturellement. Ils ont utilisé aussi leurs formes comme moyen de séparer l'élite éduquée des masses qui ont continué à pratiquer les formes traditionnelles. Pendant les années 1960s où l'Afrique était en train d'être décolonisée, beaucoup d'artistes ont commencé à développer des formes syncrétiques de théâtre qui mêlaient, à divers degrés, les traditions du théâtre local, de la musique, de la danse et des contes aux pratiques occidentales.

Depuis l'indépendance du Malawi, les groupes artistiques et les individus ont joué un rôle important au moyen de la danse, de la chanson, de la poésie, des récitations et même du théâtre en mobilisant les gens pour la lutte. Après l'indépendance, deux types de théâtre sont nés :

1. Le théâtre néocolonial que l'on trouve dans les écoles, les universités et les villes. Selon MLAMA, le British Council, le Goethe Institute et l'Alliance Française ont concentré leurs efforts pour

introduire les Africains au théâtre occidental⁴⁷. Un des moyens d'arriver à cette fin était de monter des pièces classiques européennes jouées par les étudiants venant souvent des écoles privées ou de celles fréquentées par les enfants de l'élite.

2. Le théâtre est devenu un outil pour le gouvernement, qui a vu et compris le pouvoir et le potentiel du théâtre populaire pour la mobilisation de la population pendant la lutte pour l'indépendance. Les autorités ont essayé de développer ce théâtre au profit du gouvernement du jour. La satire n'y avait donc pas de place.

Ainsi, sous le masque de la promotion d'une identité nationale culturelle, les formes indigènes du théâtre ont été considérablement utilisées pour propager les idéologies de la classe dominante ainsi que pour maintenir le statu quo. Un bon exemple est la façon dont le parti du défunt Dr Hastings Banda (et aujourd'hui celui de Dr Bakili Muluzi), en collaboration avec les ministres qui, responsables de la culture, ont mobilisé la population pour utiliser les formes indigènes du théâtre en vue de propager les idéologies du Parti du Congrès Malawien (et aujourd'hui le Front Démocratique Uni).

Durant le régime du Parti Congrès du Malawi, il n'était pas rare de voir les femmes rassemblées dans les centres communautaires au moins une fois

⁴⁷ MHANDO-MLAMA, *op. Cit*, p59

par semaine pour s'appliquer à la composition et à la répétition de spectacles pour leurs leaders⁴⁸.

Même si le gouvernement d'aujourd'hui n'est pas aussi totalitaire que celui de Banda, néanmoins tous les événements importants du parti du jour sont accompagnés d'une forme de spectacle : danse, musique, poésie ou théâtre. Ces représentations n'ont souvent rien à voir avec les sentiments ou la créativité de l'artiste, c'est-à-dire que les artistes reçoivent le thème - un événement particulier - et leur tâche est de développer ce thème. Le résultat est presque tout le temps favorable au parti⁴⁹.

Il existe un conflit concernant les origines du théâtre populaire. Une théorie affirme que ce théâtre a pris naissance à l'université, où, au cours des années 60, les artistes liés à l'université se sont mis à la recherche d'un théâtre des masses. La deuxième théorie déclare que le théâtre populaire est aussi né dans les années 60, créé par ceux qui mettaient l'accent sur la recherche d'une identité culturelle, comme dans beaucoup d'autres pays africains. Une de leur tâche était la réaffirmation de l'identité culturelle que les colonisateurs avaient essayé d'oblitérer.

⁴⁸ Dans notre cas, nous étions obligée de répéter tous les jeudis dans la ville de Zomba. Il n'y avait pas de cours à l'école le jeudi après-midi, car toutes les filles de notre ville se rassemblaient au centre où les maîtresses et les femmes du parti nous enseignaient les danses de tous les coins du pays. Bien entendu, la satire n'était pas admise.

⁴⁹ MLAMA a ajouté à cette observation qu'il est possible de tracer l'histoire de la politique d'un parti et de ses événements importants à travers son répertoire artistique.

Alors l'élite des artistes, surtout les universitaires, a contribué à promouvoir cet idéal en faisant des recherches sur les divers types de théâtre et en faisant revivre, à travers des expériences diverses, les formes indigènes que les Européens avaient stéréotypées comme étant sauvages. Il en a résulté, non seulement au Malawi mais dans toute l'Afrique, l'incorporation de la musique, de la danse, de la poésie, des costumes, des décors, des mythes et légendes africaines dans les productions théâtrales universitaires. Les artistes notoires de cette période en Afrique sont Wole Soyinka, Okot p'Bitek, Efua Sutherland, Ngugi wa Thiong'o, John Ruganda et JP Clark, entre autres.

Ces efforts ont contribué à changer la perception des masses concernant leur culture, autrefois caractérisée comme « sauvage » par les Européens. À côté des bénéfices culturels, les politiciens ont profité, après le départ du pouvoir colonial, de l'émotion libératrice, provoquée par le théâtre. En effet, ce dernier a contribué à renforcer et fortifier l'identité nationale. Cependant il y avait des artistes traditionalistes qui ne voulaient pas qu'un théâtre issu de la classe moyenne urbaine soit érigé en exemple de la « culture africaine. » Ils ont alors été inspirés par les créateurs du théâtre universitaire pour donner naissance au Travelling Theatre.

Ce théâtre était fondé sur l'idée qu'il fallait amener le théâtre vers la population. Les ensembles théâtraux étaient basés à Zomba, la ville universitaire. Leurs productions avaient des thèmes africains et ils étaient

presque tout le temps en *chichewa*, l'une des dix langues locales mais reconnue comme langue nationale. Ce type de spectacle fut bien reçu par les villageois, surtout parce qu'il semblait que l'élite urbaine avait pris la peine de venir partager ses idées avec les villageois.

Cependant, ce théâtre avait des imperfections.

1 Premièrement la croyance que les villageois n'avaient pas leur propre théâtre. A cause de cela, le Travelling Theatre n'était qu'une représentation, une imposition d'idées et d'analyses venant de l'extérieur. Ainsi, les villageois étaient obligés de rester silencieux et de garder le rôle conventionnel de voir d'autres offrir une représentation de leur culture – c'est-à-dire qu'ils restaient des spectateurs passifs destinataires d'idées étrangères, sans la possibilité de donner voix à leurs propres problèmes, ou de penser pour eux-mêmes. Il y a ici de la satire étant donné que ce sont des étrangers qui viennent donner des leçons de vie moderne.

2 La théorie que le théâtre est né à partir de la façon de vivre d'un peuple. Or, le Travelling Theatre a essayé d'amener un type de théâtre venant de la classe moyenne vers un peuple qui le trouvait sans pertinence. Dans certaines régions, ce genre de théâtre était trop éloigné de la réalité du public qui n'y était pas sensible et ne l'appréciait guère. Pour les Yao, par exemple, la forme de théâtre la plus importante est celle du spectacle monté pendant les rites d'initiation. Ces spectacles ont une fonction spécifique : éduquer les jeunes qui sont au bord de la puberté et divertir le village entier.

Ce qui ironique c'est le fait que ce sont les étrangers qui viennent donner la représentation d'une histoire qui est promulguée à travers la narration, le dialogue, les énigmes, le mime simple et symbolique, le mouvement – la danse et la chanson – tout cela ayant pour but le développement du caractère des jeunes. Ces spectacles ont lieu dans un endroit spécifique du village, même les costumes, la mise en scène, la danse et la musique sont spécifiques à chaque village, même si la pratique est plus au moins identique dans les régions *yao*.

Contrairement aux fonctions du théâtre chez les *yao*, le Travelling Theatre ne se destine pas à une seule section du village, aux jeunes initiés. Il se présente à tout le monde. Le village ne participe pas aux préparations, et sa participation pendant le déroulement de la pièce elle-même est provoquée par une sorte de dialogue entre les joueurs et l'auditoire, par exemple gesticulations, remarques, réponses, rires et expressions à haute voix de leurs opinions.

CONCLUSION PARTIELLE

Le Travelling Theatre n'a pas atteint son but de résoudre les problèmes des gens et offrir des solutions. Ceci était contraire aux formes de théâtre dans les villages qui comprenaient un mélange d'analyse critique, de divertissement et d'éducation. La pièce dont nous donnons en français le résumé (Annexe A) est utilisée par le Travelling Theatre pour enseigner aux

villageois la culture du tabac en expliquant des méthodes modernes d'agriculture plutôt que les amulettes et les charmes magiques⁵⁰. Or, cette pièce n'a pas été appréciée par les villageois.

En plus, d'importance particulière était l'animosité grandissante entre l'Université et le gouvernement. Ce dernier commençait à interdire aux intellectuels d'organiser des spectacles théâtraux. Selon James Gibbs, qui enseignait à Chancellor College depuis 1972, le gouvernement de Banda craignait que les idéologies des troupes théâtrales universitaires réveillent la conscience des gens ordinaires dans les villages, avec pour résultat la révolte populaire contre le régime. De plus, Banda insistait pour que ceux qui étaient autorisés à organiser des spectacles parlent en *chichewa* « pur, » c'est-à-dire utilisent le dialecte parlé dans la région centrale du pays. Ceci a découragé un grand nombre d'auteurs venant d'autres régions du pays, surtout du nord où on trouve non pas les dialectes du *chichewa*, mais des langues complètement différentes. Craignant des représailles, au cas où ils pourraient contrarier Banda, certains dramaturges et artistes ont utilisé l'anglais dans leurs pièces.

Vers les années 1990, le Travelling Theatre a été abandonné pour une approche du genre plus progressiste qu'on appelle : théâtre d'action sociale,

⁵⁰ « Nzeru za Yekha, » (Celui qui n'écoute pas,) pièce montée par le Chancellor College Travelling Theatre dans les villages de Jeremiya, Yoramu Ng'ambi et Kwemani.

et, plus récemment, théâtre populaire. Dans l'ensemble, ce théâtre utilise divers types d'expression théâtrale pour enquêter et analyser les problèmes de développement. Cette recherche aboutit à une prise de conscience et un potentiel d'action qui permettent de résoudre ces problèmes. La satire existe dans ce théâtre, principalement la satire didactique. Pour enseigner, on satirise donc dans ce théâtre les divergences sociales, concernant par exemple la santé, la gouvernance, l'économie et l'éducation. MHANDO-MLAMA ajoute que le théâtre populaire peut être considéré comme un essai qui permettra de développer un type de théâtre pertinent pour le mode de vie et les expériences de la population. Ce théâtre remplace celui qui était principalement destiné à divertir, abstraction faite de la réalité comme c'est le cas du théâtre urbain⁵¹.

En plus, ce théâtre n'est pas seulement utilisé pour développer le genre comme forme d'expression culturelle, il sert aussi d'outil pour l'amélioration de la vie dans sa totalité. Le théâtre devient un processus à travers lequel l'homme étudie son environnement, l'analyse, s'exprime et partage ses idées avec les autres. Il acquiert ainsi la conscience nécessaire pour agir et développer sa communauté. Ainsi le théâtre devient économique, social et politique.

⁵¹ MHANDO-MLAMA, *op.cit*, p 65

Selon Sony Labou TAMSİ⁵² ce genre de théâtre a un rôle social qui est beaucoup plus frappant en Afrique parce que les sociétés africaines sont souvent confrontées à un problème d'organisation. Encouragé par le volontarisme des hommes de théâtre, par leur engagement et leur passion, ce théâtre devient plus que du militantisme. Il devient une passion d'agir, et d'agir avec les autres. « Dans la mesure où il n'y a pas de journaux, pas d'informations, le théâtre, face à la propagande des organes officiels, apporte sa vérité⁵³. » Ce théâtre a aussi pour objectif de faire oublier au peuple, pendant quelques moments, sa misère. Il est détenteur d'un pouvoir magnifique ; il sait faire vivre.

Nous avons discuté ailleurs l'importance de la satire dans le théâtre comme outil de communication. Avant la colonisation, la danse, les contes, les rites, les récitations et les chansons faisaient partie des activités quotidiennes. Telles activités étaient possibles parce que les sociétés traditionnelles étaient composées de petites communautés dont les membres faisaient partie des mêmes familles, ou bien étaient apparentées à la même tribu. Selon LIHAMBBA, les spectacles étaient « communaux » parce que la société elle-même était homogène et unie⁵⁴. Le théâtre n'était pas que du

⁵² "Arts du spectacle," propos recueillis par Chantal Boiron, <http://www.revuenoire.com/fr>

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ LIHAMBBA, A. *Politics and theatre in Tanzania after the Arusha Declaration*, PhD Thesis, School of English, University of Leeds, 1985, p11

divertissement, c'était aussi une institution pédagogique accessible à chaque membre de la société. La colonisation a introduit le théâtre en anglais comme outil qui permettait de maîtriser la prononciation, la diction et la langue anglaise. Mais, enrichie avec des éléments traditionnels, par exemple la farce satirique et les *folk tales*, ou contes, la musique et la danse, ce type de théâtre pédagogique a pu atteindre sa fonction sociale.

Après l'indépendance, le gouvernement a introduit le Ministère de la Jeunesse et de la Culture, qui était aussi responsable de la formation des troupes artistiques. La plus connue était la Kwacha Cultural Troupe, chargée de faire renaître, de préserver et de promouvoir les formes artistiques indigènes jusqu'alors supprimées par le gouvernement colonial. Le but était d'inspirer la population et de créer en elle la fierté de ses traditions. Ceci devait la rendre assez confiante pour lui permettre de s'engager dans les activités sociales sans avoir le complexe d'infériorité. La Kwacha Cultural Troupe est devenue la Malawi National Dance Troupe, reconnue comme représentant toutes les traditions locales malawiennes. Composée de 30 personnes, la troupe a été créée en 1987. Les spectacles sont chorégraphiés professionnellement et montés pour célébrer chaque événement social.

Cependant ces troupes n'étaient pas forcément la réponse à l'absence du théâtre populaire. Selon MLAMA qui discute de la situation en Tanzanie, même si de nombreuses troupes de cette époque ont réussi à atteindre leur

but, « elles n'ont pas vraiment tenu compte de certaines fonctions du théâtre, par exemple sa fonction pédagogique⁵⁵ » et didactique. Ainsi, elles n'ont pas pris l'initiative d'amener les populations à prendre conscience de leur situation politique. Ceci est vrai parce qu'il existait des contraintes gouvernementales qui dictaient le contenu politique des spectacles. En plus de cela, ce théâtre était toujours un écho du théâtre bourgeois hérité de l'ère coloniale.

Les autres moyens de diffusion de l'information, par exemple la radio, la télévision et les journaux, sont limités ; ils n'offrent pas la possibilité d'interaction entre l'émetteur de l'information et le destinataire. Il n'y a plus d'interaction entre les individus (ils sont tous chez eux regardant leurs télévisions, écoutant leurs radios et quelquefois lisant leurs journaux.) Il y a une différence entre l'incorporation des formes indigènes effectuée par les « experts » et l'utilisation de ces formes par les membres de la société eux-mêmes. Quand elle n'a pas l'initiative, la communauté devient passive et se livre aux idées des « experts.» Il ne suffit pas de mener la communauté, il faut aussi l'associer à l'action.

Le théâtre d'action sociale n'est pas monolithique en pratique. Au contraire, il est si varié qu'il n'est pas facile de formuler une définition⁵⁶. D'où les

⁵⁵ MUHANDO-MLAMA, *Op. Cit*, p98

nombreux termes, par exemple théâtre communautaire ou théâtre du peuple. Cependant, pour cette étude, le théâtre d'action sociale doit être accepté comme une méthode et une technique de création de spectacles visant une communauté spécifique. L'objectif de ce théâtre est didactique et la satire sert à compléter le processus pédagogique. On satirise par exemple les questions de la santé, de l'agriculture ou de la direction de la communauté.

Les différences entre le théâtre d'action sociale et le théâtre conventionnel sont nombreuses ; considérons-en deux :

1. Le théâtre d'action sociale est « mystérieux⁵⁷ » déclare MASITHA, parce qu'il souligne davantage le résultat que le processus. C'est-à-dire qu'on ne voit le produit qu'après qu'il a été perfectionné. Le processus est entièrement caché du public.
2. La communauté n'a pas de pouvoir, elle reçoit des instructions : quoi faire, quand et comment, ce qui est bon ou pas, etc.

Ce théâtre est lié au développement communautaire parce que dans les deux instances, le processus commence avec la prise de conscience des gens concernant leur état social, leurs besoins et leurs ressources, points forts et faibles. Puis il y a les stratégies et décisions prises par les membres de la communauté eux-mêmes.

⁵⁶ H. MASITHA, *New directions for theatre for development in Lesotho*, PhD Thesis, University of Leeds, 1995, p135

⁵⁷ *Op.cit.*, p135

La satire est-elle possible dans le théâtre populaire politique ?

Le théâtre peut être utilisé comme un outil qui donne le pouvoir au peuple. Mais le soutien et l'organisation des projets sont entre les mains du gouvernement et des agences de développement, dont la motivation peut être oppressive, et même propagandiste. Notre problématique est que le manque de liberté politique empêche le développement d'un théâtre qui puisse donner le pouvoir à la population. Une certaine satire est possible dans ces circonstances, pourtant elle n'est pas un élément esthétique de ce théâtre, elle ne devient qu'un outil pédagogique, ce qui la limite, et même empêche sa fonction originelle. Après des années de dictature, peu à peu les langues se délient et on ose se moquer de celui qu'on craignait.

Parce que certains gouvernements africains sont répressifs, les tentatives de la population de s'engager dans n'importe quel débat politique sont vouées à l'échec. Cependant, il n'est pas question de minimiser l'importance de notre théâtre et d'en faire un autre véhicule de propagande gouvernementale.

Le théâtre populaire est né des luttes révolutionnaires de beaucoup de pays africains (Sony Labou Tansi, *Parenthèses de Sang*, au Congo par exemple.) Mais il ne peut pas être utilisé seulement pour la discussion des questions locales qui sembleraient « sans importance », pour les autres, car les problèmes posés sont universels. Souvent la satire qui existe dans le théâtre populaire est manipulée afin de propager la propagande du gouvernement.

Ce théâtre populaire et politique n'est pas un théâtre créé par des communautés simplement pour des pouvoirs dominants, pour des structures gouvernementales. Selon nous, l'objectif était de participer aux débats nationaux concernant le développement du pays, en utilisant les stratégies du «théâtre des pauvres» pour inclure les masses dans l'organisation de leur vie.

La troupe du théâtre d'action sociale de l'Université du Malawi a identifié plusieurs buts en ce qui concernait les projets de la santé à Liwonde, qui se trouve à 60 km de Zomba. La fonction de ce théâtre était de (a) combler un vide, (b) faire des enquêtes, (c) stimuler et (d) encourager la communauté à exprimer ses propres idées.

Avant l'introduction d'un certain projet, la troupe de théâtre est allée dans une région en vue d'évaluer les problèmes et leur pertinence pour la communauté concernée. Avec les villageois, la troupe est arrivée à une évaluation des problèmes et des besoins les plus pressants et la manière dont les villageois espéraient les traiter. Le rôle de la troupe était d'amener la communauté à exprimer ses besoins. Comme esquissé ci-dessus, l'objectif était qu'elle identifie elle-même des questions spécifiques, et qu'elle soit suffisamment stimulée pour trouver elle-même les solutions locales.

La troupe a réussi à atteindre ce but en utilisant plusieurs sketches, dans lesquels les questions locales étaient examinées et des solutions potentielles

explorées. Parfois la troupe invitait les villageois à décider eux-mêmes de la direction d'un spectacle particulier. Donc le rôle de ce théâtre est purement sérieux et didactique.

La prévalence du SIDA est une question importante et pertinente dans le pays. Selon van der STICHELE⁵⁸, on peut se poser quelques questions concernant les connaissances de la population : est-ce que les gens savent que la maladie est classée comme maladie transmise sexuellement ? Connaissent-ils les autres maladies qui ont les mêmes causes dans leur société ? STICHELE ajoute qu'il ne faut pas supposer que les gens sont complètement ignorants. Par exemple, ils reconnaissaient l'existence de telles maladies depuis longtemps, comme nous pouvons le constater dans cette vieille chanson chantée quand les gens de la tribu *maseko ngon*i boivent de la bière.

*Anakwata wachindoko
Anakwata wachindoko
Suyo wanka nayo!
Aye hoyo!
Aya hoyo!
Suyo wanka nayo*

***Il a eu des rapports sexuels avec une syphilitique
Il a eu des rapports sexuels avec une syphilitique
Le voilà il est mort !
Aye hoyo !
Aya hoyo !
Le voilà mort!***

⁵⁸ Philippe van der STICHELE, "Folk and traditional media for rural development," Food and Agriculture Organisation, January 2000, <http://www.fao.org/sd/CDdirect/CDan0029.html>

Cette chanson est chantée pendant des fêtes communales où la bière est préparée pour la consommation du village. Nous pouvons donc supposer que tout le monde, y compris les enfants, est présent et qu'on finit par comprendre le message de la chanson. Même si les gens dansent, et que personne n'est nommé, le but de la chanson a été bien atteint. La satire dans cette chanson est qu'on se moque de l'homme pour ce qu'il a fait, parce qu'il en a péri. Mais cela peut s'appliquer à d'autre homme qui font cela.

Le problème résultant de cette façon de transmettre l'information est que la censure peut facilement condamner ces traditions orales. Ainsi, dans un milieu chrétien et éduqué par exemple, la chanson ci-dessus sera considérée comme une chanson d'ivrognes, et donc, moralement, inadmissible. Elle ne peut pas être incorporée dans une pièce de théâtre, même si son message est pertinent et bien clair. La censure locale la trouvera impropre et pouvant inciter l'immoralité. Aucun effort ne sera fait pour comprendre son contexte, ni sa contribution au processus de la socialisation.

Cette condamnation persiste aujourd'hui en partie à cause de la façon dont le gouvernement mène ses projets de développement. Le gouvernement détecte un problème dans une communauté particulière, planifie une solution, et impose cette solution précipitamment. Cette précipitation est telle que les autorités sont souvent mal équipées. Il en résulte un gaspillage

de temps et de ressources, car la communauté elle-même n'est pas impliquée dans le processus.

Le dialogue est l'essence de toute œuvre dans la conduite d'une action sociale. La participation du peuple est reconnue comme l'un des moyens importants pour créer le dialogue. Cependant, nous n'avons pas étudié cette participation en profondeur pour nous assurer qu'elle est utilisée correctement. Les voies de communication sont soulignées sans compréhension des contextes dans lesquels elles doivent être utilisées. Il faut d'abord examiner la langue de la population ainsi que le milieu socioculturel dans lequel on opère.

Pour bien illustrer ce point, nous allons utiliser une situation rencontrée par KAMLONGERA⁵⁹ comme il la décrit dans son article sur les médias populaires dans la communication.

Quelques instructeurs agricoles dans la région centrale du Malawi ont essayé d'encourager les fermiers à pratiquer l'apiculture. Même si les fermiers ont compris les avantages de l'apiculture, ils ont immédiatement objecté et mis en avant le danger que posent les abeilles. Les travailleurs ont promis aux fermiers de leur donner des tenues protectrices fabriquées

⁵⁹ KAMLONGERA C 2000. "Folk Media in Communication for Development": A note In: P Van Der Stichele (Article Editor) *Folk and Traditional Media for Rural Development*. A workshop held in Malawi, Lilongwe, 23 August – 3 September 1999, <http://www.yahoomail.com>

aux Etats-Unis. Ils les ont eux-mêmes revêtues en vue de démontrer au public leur utilisation. Le public a semblé comprendre la démonstration, et il a accepté de s'aventurer dans l'apiculture, surtout après les récoltes, avec le soutien des travailleurs.

Après six mois, les travailleurs ont été consternés de trouver que personne n'avait démontré de l'intérêt pour cette nouveauté. Ils ont rassemblé les villageois pour comprendre pourquoi personne ne voulait se lancer dans l'apiculture. Selon KAMLONGERA, il y eut beaucoup de petits rires bêtes pendant la réunion. Pourtant personne ne semblait s'opposer à l'apiculture. En parlant à certains individus, les travailleurs ont découvert la raison pour laquelle les villageois avaient réagi ainsi. C'était simplement qu'ils ne voulaient pas mettre les tenues protectrices offertes parce qu'alors, ils ressembleraient aux *nyau* ou *zirombo*, les masques qu'ils voyaient pendant les spectacles du *gule wamkulu* dans leurs villages.

Comme nous l'avons vu plus haut, le *gule wamkulu* est plus qu'une danse ; c'est une façon de vivre. Il a ses propres règles. Les artistes sont appelés *nyau*, même s'il est plus courant de les appeler *zirombo* (animaux.) Cette appellation a de l'importance dans les rapports entre les acteurs et le reste de la société. Pour les *Chewa*, les animaux appartiennent au monde des esprits. Quand un artiste porte ce masque, il devient un animal irrationnel que représente son masque. Malgré le fait que l'auditoire peut s'associer au message transmis, les chansons et les actions de l'artiste sont perçues

comme venant d'un animal et de son monde irrationnel. Les *Chewa* n'acceptent pas le comportement d'un *nyau* comme étant sensé. Il est accepté seulement dans le contexte du spectacle ; hors de là, tous ceux qui exhibent le comportement d'un *nyau* sont considérés comme fous ou stupides. Dans notre illustration, les instructeurs n'avaient pas l'intention d'imiter le *gule wamkulu*. Les villageois ont néanmoins trouvé une similarité entre les deux. Ainsi, l'instructeur, son matériel et le système entier qui le soutient sont devenus aussi irrationnels et insensés que le monde du *nyau*. Il faut donc, d'abord, comprendre les traditions des sociétés concernées afin d'éviter une influence négative du théâtre d'action sociale.

La satire dans le théâtre diffusé

Il y a plusieurs groupes théâtraux au Malawi qui offrent un théâtre d'action sociale, soit de leur propre gré, soit comme employés des organismes nationaux et internationaux. Ce théâtre est souvent diffusé. Les groupes théâtraux les plus connus depuis les années 1990 sont: le Wakhumbata Ensemble Theatre, le Kwathu Drama Group, et l'équipe des deux comédiens IZEKI et JACOB. Il y a aussi les groupes du théâtre de la radio, les principaux étant associés à la radio nationale de la Malawi Broadcasting Corporation. Depuis 1970, le théâtre en *chichewa*, qui était officiellement autorisé pour la consommation de la population, comprenait différents feuilletons : *Pamajiga*, une pièce satirique de quinze minutes qui est diffusée quatre fois par semaine. Ce feuilleton est composé des personnages

nécessaires pour une satire : la communauté qui suit des conventions fixes, un ou deux personnages qui sont les vilains et un personnage respecté dans la société qui donne le conseil. Les thèmes discutés sont des questions courantes sociales : la santé, la vie familiale et de la communauté, l'agriculture et l'économie. Récemment, le feuilleton a inclut les thèmes politiques, surtout pendant les élections. La satire dans ce théâtre s'exprime à travers la ridiculisation du vilain.

Nzeru Nkupangwa, qui est principalement pédagogique, *Theatre of the Air*, diffusé une fois par semaine en anglais, et *Sewero la Sabata Ino*, diffusé une fois par semaine ont été utilisés comme des outils de sensibilisation pendant plus de 30 ans. Dans ces comédies, le comique découle de la manière de parler des acteurs. Dans *Sewero la Sabata Ino*, les personnages principaux comme *Amfumu* (le Chef), *Nantchathu* (la Femme de Kapalepale) et *Namukhoviwa* (la fille de Kapalepale) parlent avec un accent *chewa/ngoni* « pur » de la région centrale du Malawi, selon les souhaits du Président Banda. *Kapalepale*, qui était toujours le vilain, était le seul personnage à parler le *chichewa* avec l'accent *lomwe/mang'anja* du Malawi méridional, qui est ici ridiculisé. Ces productions ont ainsi illustré le type de *chichewa* acceptable selon la politique officielle du jour qui voulait en faire la langue nationale. Le vilain satirisait tout ce qui n'était pas acceptable dans la société idéale demandée par la politique officielle. La comédie venait de la ridiculisation du vilain, surtout à travers son dialogue.

A titre d'information, nous présentons ici une grande partie du répertoire d'Izeki et de Jacob par exemple, vient des pièces qui ont déjà été mises en scène (voir « Ulendo » en annexe), et aussi vu que *Theatre of the Air* par exemple a inspiré quelques spectacles remarquables, tel que « The Deceased Attack » de Frank Mwase, finalement mis en spectacle d'abord au Centre Culturel Français, puis à travers le pays par Wakhumbata Ensemble Theatre. Les productions créées pour le Chancellor College Travelling Theatre, et pour l'Association pour l'Enseignement de l'Anglais au Malawi (ATEM), les festivals de théâtre des écoles secondaires en anglais et plus tard en français, furent finalement transmis à la radio. Ces productions ont attiré un grand public et sont devenues des modèles qui ont inspiré le théâtre populaire commercial. Les spectacles en anglais ont été surtout exécutés dans les écoles secondaires, à l'université, au Centre Culturel Français, au centre ville à Lilongwe et au Kudya Entertainment Centre à Blantyre.

Nous présentons ici quelques noms importants dans le théâtre au Malawi. Nous pouvons dire que les institutions pédagogiques n'étaient pas les seules à influencer le théâtre. Les « Après-midi Culturels » ont aussi contribué à cet art. L'Association des Artistes Malawiens, dont le but était d'encourager la croissance des arts scéniques au Malawi, a été formée par James Ng'ombe (dramaturge établi et Directeur de Dzuka Publications) en collaboration avec le musicien Isaac Mkukupha, Thonyi Gondwe, l'un des créateurs de Theatre of the Air et Charles Severe, le fondateur du groupe théâtral de Kwathu. Ces

derniers ont lancé les « Après-midi Culturels, » où l'on mettait en scène une variété de spectacles y compris le théâtre. Le premier spectacle fut la mise en scène de « Not sparing the flock » par James Ng'ombe, le 2 mars 1983 au Centre Culturel Français. L'Association des Artistes a attiré des intellectuels comme Mitch Strumpf (qui a mis en scène « The Last Bus to Chilobwe ») et Margaret Mbilizi, professeur d'anglais à l'école secondaire de Stella Marris (qui a mis en scène « Makewana » – Mother of Children). Ces pièces sérieuses qui sont connues mais qui n'ont malheureusement pas été publiées, ne comprenaient pas de satire. L'Association existe depuis cinq ans.

A partir de 1986, l'Association a commencé à avoir des difficultés politiques, surtout quand les dramaturges universitaires ont essayé de travailler avec les artistes populaires ordinaires. Selon Mufunanji MAGALASI⁶⁰, Mitch Strumpf, professeur de musique à l'université du Malawi et d'origine américaine-allemande, a influencé ce développement parce qu'il fut le premier à inclure des formes populaires comme la comédie musicale dans les spectacles théâtraux au Malawi. Ceci faisait partie d'un mouvement stratégique de la part de la direction de l'Association pour populariser le théâtre et attirer de plus grands publics grâce à l'inclusion de la musique traditionnelle locale populaire. Quelques artistes qui ont participé à ce projet

⁶⁰ Mufunanji MAGALASI, "Malawian Popular Commercial Stage Drama: Origins, Challenges and Growth," *Journal of Southern African Studies*, Volume 34, Number 1, March 2008, p35

sont Allan Namoko et son Chimvu River Jazz Band, Love Aquarius, Kalimba, et New Scene.

Les spectacles évitaient tout soupçon de matériaux séditionnels, y compris l'utilisation de la satire politique. Cependant L'Association a été bientôt soupçonnée d'être un front du Parti du Congrès de Malawi pour espionner et contrôler les artistes. Ce fait, en plus de tensions existant déjà entre le gouvernement et les artistes, eut pour résultat le départ d'un grand nombre d'artistes de l'Association.

Après l'effondrement de l'Association des Artistes, la radio est devenue de plus en plus importante pour le développement du théâtre. Par exemple, Charles Severe, fondateur du groupe de théâtre Kwathu et qui travaillait en même temps à la Malawi Broadcasting Corporation diffusait des extraits de pièces de théâtre dans son programme « Midweek Magazine. » Ces émissions ont contribué à la progression du théâtre populaire même si les conditions à l'époque n'étaient pas favorables pour son développement.

Maintenant que le Malawi est un pays démocratique, le théâtre à la radio existe toujours et il peut se permettre d'être satirique. Voyons deux exemples :

i. *Makiyolobasi*

Makiyolobasi est une satire récente, diffusée à la radio nationale de la Malawi Broadcasting Corporation, et sur les sites web comme You tube. Elle a été créée pendant les campagnes électorales avec la quatrième élection démocratique en 2009. La personne principalement satirisé dans ces pièces est l'ancien président Bakili Muluzi qui, à l'époque, voulait être élu pour la troisième fois, contre la constitution malawienne. On le critiquait souvent parce qu'il n'était pas aussi lettré que son adversaire. Dans *Makiyolobasi*, son personnage est ridiculisé. Il prononce souvent des phrases comme⁶¹ :

“I am eduk**kw**ated” au lieu de “I am edu**ca**ted”
(*Je suis éduqué*)

Makiyolobasi attaque aussi les politiciens malhonnêtes qui pensent seulement à s'enrichir au lieu de servir le pays. Il est rempli d'épisodes comiques, comme celui qui ridiculise l'ancien ministre de l'éducation nationale Sam Mpasu. Celui-ci avait été surpris au cimetière, pendant la nuit, en train de quémander des charmes qui l'aiderait à survivre au processus judiciaire.

Cependant *Makiyolobasi* est perçu comme un instrument gouvernemental pour ridiculiser l'opposition. Irrités par ces attaques, l'opposition a, en septembre 2006, a limité sévèrement et déraisonnablement le budget annuel

⁶¹ Enregistrement de *Makiyolobasi* obtenu à Malawi Broadcasting Corporation Sales Department, January 2010

pour les maisons des média nationaux : la Malawi Broadcasting Corporation et la Television Malawi⁶². *Makiyolobasi* a été suspendu peu après.

ii. Zimachitika

Zimachitika est un autre feuilleton satirique diffusé à la radio par The Story Workshop, un projet qui a pour but l'utilisation du théâtre populaire comme outil pédagogique. *The Story Workshop* ou SWET est une organisation non gouvernementale créée par une dramaturge américaine, Pamela Brooke. Il diffuse chaque semaine à la radio trois pièces de théâtre en *chichewa*. Pour notre étude nous allons explorer *Zimachitika*, le feuilleton satirique qui a attiré un grand public urbain et rural de 6 millions. Dans un sondage fait par SWET, on a découvert que 85% de la population nationale connaissaient le programme et que 70% l'écoutaient. En plus, *Zimachitika* a été nommé meilleur programme parmi toutes les diffusions théâtrales du Malawi de 1998 à 2001.

Au début, *Zimachitika* était un programme créé par UNICEF touchant les questions de santé. Quand on s'est aperçu du succès que le programme avait surtout dans les régions rurales, d'autres thèmes ont été introduits : la participation des femmes dans les élections, les méthodes modernes d'agriculture et les droits de l'Homme. *Zimachitika* est située dans le village fictif de *Mbonekera*, et traite des mésaventures de *Nabanda*, la belle mais

⁶² Elles ont reçu entre elles la somme de MK1.00 (\$0.006 ou 0.008€).

cruelle commère du village. Elle est la caricature de tout ce qui ne va pas dans la société, étant, entre autres, analphabète, vaniteuse, pauvre, voleuse et vicieuse. Les autres personnages sont : *Gogo*, la grand-mère de tout le monde, pleine de sagesse, *Tadeyo* qui a une chanson pour chaque situation, *Gubudu*, sorcier et escroc et *Zakeyo*, le jeune chef. Les personnages dramatisent les obstacles qui s'opposent au développement et donnent des modèles positifs nécessaires pour convaincre l'auditoire. Chaque épisode dure trente minutes.

Le thème de chaque épisode est encapsulé dans un proverbe, et le message est souligné au moyen de deux ou trois chansonnettes exécutées pendant les entractes musicaux. La pièce sert à communiquer la propagande appropriée au message du jour d'une manière comique, donc satirique. Par exemple, un épisode satirise l'adultère à travers les relations de Nabanda et Gubudu. La manière dont le riche Gubudu aborde Nabanda pour la courtiser avec des expressions puériles et niaises, parce qu'il la croit naïve, est comique. Le message dans ce cas porte sur le sujet du SIDA et sa prévention.

Grâce aux pièces de *Zimachitika*, l'héritage culturel malawien s'est enrichi des idées nouvelles, entre autres, sur l'agriculture, l'environnement, la gestion du crédit et les ressources domestiques, la santé y compris la prévention du SIDA, l'égalité des sexes et le développement rural. La structure suit le format suivant : conflit – résolution, où les controverses et

leurs solutions sont explorées. Par exemple, l'intrigue qui a pour sujet le SIDA expose les barrières qu'oppose la société à un changement positif. Un autre sujet traité est l'égoïsme de certains membres de la société qui empêchent la prospérité et le succès des autres. Ces pièces sont certainement didactiques, mais un élément comique vient toujours alléger le sérieux et elles satirisent souvent certaines attitudes.

iii. *Tikuferanji*

Le titre de la pièce *Tikuferanji* signifie « pourquoi mourons-nous ? » La question tente de pousser les gens à considérer sérieusement les facteurs qui les mènent à des comportements sexuels irresponsables. Le programme est diffusé à la radio et à la télévision. Le but original de *Tikuferanji* était de rendre les gens conscients de l'existence du SIDA et de communiquer la vérité sur la maladie. Beaucoup de théories fausses couraient sur le virus du SIDA dans les années 90, quand ce programme a débuté. Michael Usi, un acteur célèbre, a inauguré *Tikuferanji* avec l'aide d'ADRA Malawi (Adventist Relief Agency) et avec les fonds de l'Agence de Développement Internationale danoise (DANIDA). *Tikuferanji* satirise les comportements blâmables dans la société, surtout ceux qui propagent le virus du SIDA : l'adultère, le viol, la polygamie, la pauvreté qui amène à la prostitution et les traditions et rituels. Ce projet utilise le théâtre, la comédie et le folklore pour atteindre son but. Discuter de problèmes privés tels que la

promiscuité, les tests VIH, est toujours difficile, surtout dans les régions rurales.

Dans les années 2000, les femmes ont subi des actes de violence de la part de leur mari. Paradoxalement, on attribue cette violence à l'avènement de la démocratie, en opposition à l'ère autocratique précédente. Les agents de police et les militaires pouvaient alors intervenir dans les affaires familiales. Battre sa femme pouvait envoyer un homme en prison. Depuis 2000, les hommes ne craignent aucune répercussion, aucune sévisse s'ils se comportent brutalement chez eux. Ainsi, une femme eut les mains coupées par son mari jaloux. Or, elle n'avait fait que demander de l'argent à son voisin pour pouvoir payer les frais d'hospitalisation pour son mari. Ce dernier la crut coupable d'infidélité et la punit de cette manière atroce. Une autre fut brûlée par son mari après une querelle.

Tikuferanji a présenté un épisode satirisant cette situation. L'histoire traite du meurtre d'une femme soi-disant tuée par son mari au cours d'une querelle. La cérémonie funéraire a été utilisée pour encourager un débat avec les villageois sur la violence contre les femmes. Le feuilleton a été filmé dans un village réel et les villageois se sont réunis devant la maison de celle qu'ils croyaient « décédée ». Il y avait un cercueil réel et des femmes pleureuses. Les villageois ne savent pas que ceci est une fiction. L'équipe de *Tikuferanji* a filmé et satirisé quelques personnages du voisinage et le chef du village a profité de l'occasion pour adresser à son peuple une harangue

sur la violence. Les fausses pleureuses se comportent d'une manière étrange, par exemple elles sortent leur téléphone portable et portent un pantalon au lieu du pagne traditionnel.

Encore ici nous incluons cet exemple comme forme de théâtre et non pas comme feuilleton de télévision. La raison en est que ces projets dépendent en grande partie des groupes de théâtre, et la diffusion à la télé elle-même se déroule comme un « théâtre télévisé », de pièces enregistrées et transmises à la télévision. Etant didactiques, ces pièces utilisent la satire pour faire passer la pilule : le mari volage, la femme paresseuse, le guérisseur traditionnel qui infecte ses malades avec ses instruments non stérilisés.



Michael Usi – Acteur et
Directeur des projets de
ADRA Malawi

Source - internet

<http://adramalawi.blogspot.com>



Une scène de *Tikuferanji*

Source – internet

En plus de nombreux programmes diffusés à la radio, la troupe de Chancellor College est allée dans presque toutes les régions du pays, et employant le théâtre, la musique et la danse, elle a démontré les bénéfices et l'importance de l'éducation des filles. Elle a aussi souligné les maux de la discrimination dirigée contre les filles. Grâce à cette campagne nationale, les inscriptions des filles dans les écoles ont augmenté.

Une pièce montée à maintes reprises à Mangochi en 1999 satirisait les filles qui étaient attirées par les richesses des hommes d'affaires mariés et bien sûr plus âgés, au lieu de se concentrer aux études pour obtenir une éducation. Les personnages étaient calqués sur les personnages réels du village. La troupe a utilisé la danse et les chansons appréciées, et à la fin, le groupe a engagé les villageois dans un débat sur le sujet.

La satire dans le théâtre populaire en anglais

Il existe encore des groupes théâtraux dont la plus grande partie du répertoire se limite à l'anglais. Nanzikambe, qui veut dire caméléon en *Chichewa*, est un groupe théâtral basé à Blantyre qui utilise le théâtre comme outil d'action sociale. Le groupe a été fondé par l'anglaise Kate Stafford en 2003. Son théâtre traite de sujets comme la santé, la pauvreté, la justice, le statut de la femme et diverses questions sociopolitiques. Ce théâtre base sa pédagogie sur la satire. La satire se trouve dans les dialogues. Un grand nombre de pièces de théâtre font allusion aux histoires courantes. Nous en donnerons quelques exemples.

« Breaking the Pot » est une pièce non publiée, créée par Nanzikambe au milieu des années 2000, à l'époque où les femmes subissaient des actes de violence de la part de leur mari, comme nous l'avons indiqué plus haut.

« Breaking the Pot » est justement l'histoire d'une femme qui risque tout pour sauver la vie de son mari gravement malade. Elle participe à des activités malhonnêtes afin d'obtenir l'argent nécessaire pour le guérir. Mais malgré ses bonnes intentions, son mari divorce d'elle, elle est manipulée par les hommes en qui elle avait confiance et elle perd tout. On se moque d'elle à la fin ayant échoué dans ses efforts.

La pièce satirise aussi la corruption qui existe dans le pays : dans les hôpitaux, ou on paie des médecins pour un service autrement gratuite, dans

les secteurs de l'agriculture où on manipule la vente des produits et dans la fonction publique.



Une scène de « Breaking the Pot »

Source : Internet

www.nanzikambe.org/Breaking%20the%20Pot.html

La satire se trouve aussi dans les paroles des chansons. Même si nous n'avons pas réussi à obtenir les chansons de ce chœur en particulier, en théorie, le chœur sert à donner l'arrière plan de la pièce ainsi qu'à renseigner le public sur les événements courants et les expériences des femmes décrites ailleurs.

« Chilly Heart » est une satire politique écrite et conçue par la compagnie Nanzikambe. Le titre, Chilly Heart (cœur glacé) satirise le Malawi, qui est aussi appelé « The Warm Heart of Africa » (le cœur chaleureux de l'Afrique).

C'est l'histoire d'un gouvernement qui vend la réserve du maïs du pays en secret. Quelqu'un doit prendre le blâme pour les problèmes et la famine qui suit. Les personnages dans la pièce ont des noms allégoriques et satiriques :

Mr Law and Order, (Loi et Ordre), Top Dog (Chien Principal), Lap Dog (Chien Préféré), Monsieur Opposition et Monsieur Bureau de la CRAT (déformation de Bureaucrate.)

L'histoire est racontée par le Critique au Petit rire et le Critique au Sourire. Elle se déroule sur trois journées et présente les événements menant jusqu'à la mort de Monsieur Loi et Ordre. On se demande s'il vient d'être tué ou s'il s'est suicidé. Même si les gens connaissent la vérité, la situation dans Chilly Heart est si dangereuse qu'il vaut mieux se taire et ne rien faire.



Le chœur de Nanzikambe. « Chilly Heart » et « Breaking the Pot » n'ont pas été publiés.

Source : Internet : www.nanzikambe.org/Breaking%20the%20Pot.html

Un autre exemple courant du théâtre satirique en anglais est celui de Toby GOUGH, un anglais lui aussi, qui, avec la coopération des acteurs, a créé une satire sur les expériences de Madonna, la chanteuse, pendant l'adoption de David Banda au Malawi.

La comédie musicale, « Mercy Madonna » présente d'une manière comique les obstacles que Madonna dut surmonter au Malawi. Elle montre la pauvreté qui oblige des gens à donner leurs enfants aux orphelinats. La création de cette comédie était le résultat d'une grande tension née de la position de certains juristes, ainsi que des groupes des droits de l'homme, qui étaient contre l'adoption de l'enfant David Banda, alors que le gouvernement et le peuple malawien étaient pour. La comédie se moquait donc des juristes et le groupe des droits de l'homme qui étaient considérés comme cruels, vu la pauvreté autour de l'enfant en particulier, et le pays entier en général. Madonna était vénérée de son action bénévole. Le groupe de théâtre comprend des acteurs malawiens, et la pièce a été mise en scène au Malawi et en Ecosse.



L'ensemble de « Mercy Madonna » avec Robert Magasa dans le rôle de Madonna
Source: famewatcher.com/.../edinburgh-fringe-festival-mercy-madonna-of-malawi-play.html

CHAPITRE IV

LA SATIRE DANS LE THÉÂTRE PUBLIÉ

Il y a interdépendance entre les traditions orales et les travaux publiés malawiens. Au début, la plus grande partie du théâtre publié dans les années 70 et les années 80, était accessible seulement à un petit pourcentage urbain. Cependant, une fois que ce théâtre a été mis en scène, il est devenu une tradition orale populaire, plus accessible à un public rural et analphabète. Ceci a été fait surtout à travers l'utilisation du théâtre comme outil d'action sociale, que nous discuterons vers la fin de ce chapitre.

A propos du théâtre qui est apparu après la naissance de la démocratie, le processus a été renversé. Au début des années 1990 et à l'époque où on luttait pour un nouveau système de gouvernement, plusieurs écrivains et artistes sont devenus de plus en plus audacieux dans leur critique de Banda et de son régime. Ils ont fait ceci au moyen de la chanson, de la poésie (par exemple Jack Mapanje), et au moyen du théâtre en spectacle satirique, par exemple le théâtre de Du Chisiza Jr.

Quand les lois de publication sont devenues plus flexibles, des troupes théâtrales ont essayé de publier, pour la postérité, les pièces qui, jusqu'ici avaient existé seulement sous forme de manuscrit ou sous forme orale. Ce

théâtre publié est cependant difficile à trouver, et notre recherche a réussi seulement à obtenir le recueil complet de Du Chisiza Jr. Bien que ce type de théâtre publié soit utile - en effet, c'est un enregistrement satirique de l'histoire politique du Malawi - la qualité littéraire des pièces laisse à désirer. De temps en temps, il a tendance à être trop factuel : un simple enregistrement ou une simple narration des événements sans intrigue et qui ne possède pas assez d'éléments artistiques.

Le résultat est que la satire comme thème est justifiée. Souvent les événements sont tellement absurdes et ridicules que leur seule représentation suffit pour provoquer le rire et créer la satire. Par ailleurs, il y a une grande différence entre un dramaturge dont la profession est de « jouer avec les mots » afin d'arriver à une création littéraire sur papier, et un bon acteur dont la présence et la créativité se font remarquer seulement sur la scène, devant un public. Comme la plupart des acteurs ont été obligés de jouer le rôle du dramaturge, une grande partie du théâtre qui a été publié dans cette période manque de profondeur. Elle n'a pas la qualité que possèdent des œuvres théâtrales correspondantes des autres pays dans la même région, en Afrique du Sud par exemple.

L'élément de la satire dans ce chapitre sera examiné sous quatre aspects, selon le matériel sur le théâtre malawien, oral et publié, que nous avons pu trouver : 1. La scène sociopolitique : la comédie et la satire 2. La tragédie et la satire 3. La religion et la superstition, 4. Les femmes et le sexe.

1 La scène sociopolitique : la comédie et la satire

En plus de la définition de la satire indiquée plus haut, une autre définition dit que la satire est la forme que l'on trouve le plus souvent dans la littérature politique, et aussi la partie qui est la plus politique de toute la littérature. La satire et la politique sont toutes deux nécessaires, puisque tous les systèmes sociaux et légaux ont besoin de réforme continue. La politique est le seul moyen de réaliser la réforme, alors que c'est seulement la satire qui peut émettre un 'acide' assez puissant⁶³ pour décomposer les attitudes d'esprit qui gênent la réforme et le progrès.

Chez les auteurs occidentaux, romanciers ou dramaturges, (par exemple Poquelin Molière, Eugène Ionesco et Alfred Jarry), nous trouvons, d'une part, une célébration des vertus et, de l'autre, l'utilisation de la satire et de l'humour pour ridiculiser les crimes. Ces grands auteurs ont satirisé les maux sociopolitiques dans leur société à travers leur théâtre. Aristophane a écrit des pièces comiques pour satiriser la guerre du Péloponnèse. Les pantomimes médiévales étaient un théâtre important utilisé pour ridiculiser les nobles ainsi que les prêtres corrompus. À leur époque, Beaumarchais et Gogol ont utilisé eux aussi la satire pour montrer au monde les éléments indésirables du gouvernement en place. Alors que le fascisme se développait, en Allemagne, Brecht l'a exposé.

⁶³ Matthew HODGART, *Satire*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1969, p33

La fonction du satiriste africain peut être comparée à celle des auteurs européens des 18^e et 19^e siècles. Le satiriste agit à la fois comme celui qui est conscient ainsi que celui qui a conscience de sa classe politique. Les satiristes africains - poètes, romanciers ou dramaturges - pratiquent la satire qui s'attaque à un mal politique ou social spécifique, et qui propose, ou implique tout au moins, que nous ne devrions pas supporter un tel mal. Le satiriste utilise des situations comiques, un langage amusant, des personnages comiques, et le rire pour transmettre son message satirique.

Le théâtre peut exposer le caractère d'un individu, par exemple l'hypocrite religieux ou le matérialiste. En plus le théâtre s'adresse à la société postcoloniale et traite de problèmes tels que le dilemme du choix entre une culture synthétique et un mode de vie traditionnel et conservateur. Beaucoup de dramaturges ont décrit dans leurs œuvres la force qui pousse la préservation de la vie traditionnelle. Wole SOYINKA dans « Le lion et la Perle » et Oyono Mbia dans « Trois Prétendants un Mari » exposent le conflit entre la modernité et la tradition, soulignant en même temps les avantages et les désavantages de chaque mode de vie. Certains cinéastes ont attaqué diverses traditions, par exemple la polygamie, (par exemple SEMBENE Ousmane dans *Xala*). D'autre part, ils exposent aussi l'attitude méprisante envers la culture africaine de quelques membres de la société.

Au cours des trente années suivant l'indépendance de Malawi, des lois d'édition strictes ont eu pour résultat la suppression de l'édition de

plusieurs travaux littéraires. L'Acte de Censure et le Contrôle des Divertissements ont été utilisés pour interdire approximativement 1000 articles de même que des livres, des revues, certains films étrangers, des disques⁶⁴. Très peu d'auteurs malawiens ont publié des pièces de théâtre à cette époque : Steve CHIMOMBO, Du CHISIZA Jnr, John W GWENGWE et James NG'OMBE font exception.

Quand la démocratie pluripartite est née en 1994, amenant la liberté des médias, un plus grand nombre de dramaturges ont commencé à publier leurs travaux, au lieu de se limiter aux productions montrées seulement sur la scène. Ils ont trouvé leur inspiration dans la nouvelle arène politique, se moquant des suggestions absurdes et superficielles visant la transformation du pays. Ils se moquent également de l'attitude négative et du manque d'engagement exhibé par quelques leaders envers le progrès de la société, ainsi que des faiblesses des leaders. Les autres thèmes comprennent les divers scandales locaux et nationaux, les décrets notables, le crime dans la société, la corruption et la brutalité de la police.

Comme le fait Bernard DADIE en Côte d'Ivoire (voir *Béatrice du Congo* ou *Iles des Tempêtes*), ces dramaturges mettent en question les institutions du système néocolonial qui caractérise le mode de gouvernement de l'Afrique contemporaine. Ils démontrent effectivement, par le biais de l'humour, des symboles, de la parole, et surtout de la distanciation, les divers mécanismes

⁶⁴ Pascal KISHINDO, "Chichewa political poetry in Malawian newspapers" in *Journal of Humanities*, No 19, University of Malawi, 2005, p54

qu'utilisent les « princes » de notre époque pour faire avaler la pilule de l'arbitraire, du népotisme, du vol, et des viols des consciences⁶⁵.

Examinons trois pièces de théâtre qui présentant les éléments d'un théâtre sociopolitique, comique et satirique.

a. *Boomerang Kratos*, par Smith Likongwe

Boomerang Kratos est une pièce de théâtre dont l'action se déroule dans un pays imaginaire, le Limbani, où le peuple a décidé de mettre le président en accusation. Le chef de police, Galu, essaie d'intervenir. Dans le chaos qui suit, une discussion s'enclenche concernant les libertés diverses dont tout le monde veut jouir. Le peuple discute aussi de la manière dont les partis de l'opposition s'opposent à presque tout, ce qui a pour résultat que ce président ne peut pas diriger le pays. Quand le chaos devient trop grand, le président fait grève lui aussi, une manière d'exercer son droit. La conclusion de la pièce est que régner est comme un boomerang ; une fois jeté vers le ciel, il revient à l'endroit d'où il a été jeté. Le président et son gouvernement sont devenus les victimes d'un système qu'ils ont eux-mêmes créé.

Le comique dans cette pièce vient de la satire d'événements réels qui se sont passés récemment au Malawi. Le Président Wa Mutharika lui-même a

⁶⁵ <http://www.amazon.fr/critique-sociale-loeuvre-th%C3%A9%C2%A2trale-Bernard/dp/2858023492>

survécu à une tentative de mise en accusation pour cause d'incompétence (dans la pièce, ceci est exprimé par le terme « impeached »).

À la fin de son deuxième mandat, le premier président démocratique du Malawi, président aussi du Front Démocratique Uni, Bakili Muluzi, avait sélectionné personnellement Bingu wa Mutharika comme candidat présidentiel. Les gens supposent que cela a été fait pour que Bingu puisse être une marionnette et que Muluzi puisse continuer à diriger le gouvernement en éminence grise. Pourtant Bingu s'est retourné contre son mentor le jour même de son inauguration, menaçant d'exposer la corruption du gouvernement FDU. En fin de compte Bingu a quitté le FDU et a créé son propre parti, le Parti Progressif Démocratique. Dans une opération désespérée, afin de se débarrasser de lui, le parti FDU a recouru à la mise en accusation du Président.

Un procès lui a été intenté, ceux qui soutenaient le président n'en comprenaient rien. La population a été témoin des nombreux débats politiques au cours desquels des définitions et des phrases tirées de la Constitution ont créé des malentendus et des incompréhensions inimaginables⁶⁶.

Thyolani : Who is he to be impeached ? Heh? Who is he? Galu is just a *campaign director*.....

Pawekha: Ah! Aah! *Campaign Misdirector! Or Decampaign director* that's what he is!

⁶⁶ (*Ibid.*, p141) (Nous n'avons pas traduit cet extrait pour démontrer l'effet des jeux de mots pour les termes en italiques)

Le mot « *impeachment* », qui veut dire « mettre en accusation » en anglais, suffit à rappeler aux gens des situations comiques découlant de cet événement, au Parlement par exemple, où les députés avaient des difficultés à comprendre et utiliser quelques termes juridiques, transformant le Parlement en une arène ridicule et bruyante.

L'auteur utilise les jeux de mots et les néologismes comiques : « *campaign director, Campaign Misdirector, Decampaign director,* » afin de se moquer des chefs politiques.

Ceci est une satire des événements qui ont entouré l'élection de Bingu wa Mutharika. Bakili Muluzi a passé beaucoup de temps dans la campagne pour l'élection de Bingu. Cependant, une fois élu, Bingu a quitté le parti, d'où l'expression « *misdirection* » ou mauvaise orientation, puisque le parti a perdu.

Cette pièce expose et ridiculise les conditions qui ont existé au Malawi depuis l'aube de la démocratie en 1994. Beaucoup de personnes veulent exercer leur liberté. Malheureusement ils n'acceptent pas la responsabilité que sous-entendent ces libertés. La population et les jeunes en particulier veulent que leurs droits soient respectés, mais eux-mêmes ne se reconnaissent aucun devoir. Ceci a eu pour résultat l'échec de l'objectif initial de la démocratie. La pièce est chaotique, et pour être capable de la comprendre, il faut que l'auditoire - ou que le lecteur - essaie de l'organiser

lui-même. Il est difficile d'identifier le héros de cette pièce. Peut-être l'auteur le fait-il délibérément afin de maintenir sur le plan général le thème de la démocratie. Personne n'est responsable, personne ne prend la situation en main.

Les personnages courent de tous côtés. Il y a beaucoup de bruit et même jets de pierres. L'auteur utilise des didascalies⁶⁷ pour aider le lecteur à comprendre ce qui est en train de se passer.

Homme : Ne discutons plus ! Allons mettre le feu à la *Capitol Hill*.
(Des coups de feu sont entendus. Les gens courent partout. Thyolani est toute seule sur la scène. Deux hommes apparaissent étiquetés DROITS et RESPONSABILITES et portent des pancartes libellées PAIX et DEVELOPPEMENT. Deux autres entrent et s'agenouillent devant DROITS, donnant en même temps un coup de pied à RESPONSABILITÉS jusqu'au moment où il s'écroule. Parce que RESPONSABILITES n'est plus debout, DROITS lui aussi s'écroule, et son étiquette devient CHAOS ET RETROGRESSION.

Ces étiquettes servent à résumer, sans dialogue, la progression de la pièce de théâtre. Elles sont en plus des symboles satiriques, il y a de l'ironie dans ces appellations car ceux qui les portent sont exactement le contraire de ce qu'ils affichent.

⁶⁷ ("Boomerang Kratos" in *Beyond the Barricades: A Collection of Contemporary Malawian Plays*, Mufunanji Magalasi (ed), Chancellor College Publications 2001, p147

Voir ce texte original dans l'Annexe B

Mais il faudra plus d'effort de la part d'un public pour suivre les événements avec tout ce qui se passe sur scène dans le cas où la pièce serait produite. Tout ceci sert à peindre une image du chaos qui existe dans ce pays de Limbani.

Le premier groupe de personnes qui est satirisé dans cette pièce comprend les politiciens qui demandent la mise en accusation du président. L'auteur veut montrer que malgré le vœu des politiciens de se débarrasser du président, beaucoup de personnes à l'époque ne comprennent ni le sens ni les implications de cette étape législative. C'est pourquoi on demande à Galu, le personnage qui fait le plus de bruit, de donner une explication et de définir le processus de la mise en accusation, pour voir s'il reconnaît lui-même ce qui est vraiment en jeu.

Le deuxième groupe satirisé est la jeunesse qui est utilisée par le gouvernement du jour pour infliger une punition et causer aussi des problèmes à l'opposition. L'auteur met l'accent sur le fait que ces jeunes gens ne comprennent pas pourquoi, ni par qui, ils sont utilisés. Ils ne comprennent pas non plus quels sont leurs droits et en quoi consiste leur liberté⁶⁸.

⁶⁸ *Ibid.*, p145

Garçon 1 : Nous allons exécuter un coup d'état !

.....

Garçon 2 : Et nous pourrons goûter la liberté!

Garçon 1 : De boire à petite gorgée

Garçon 2 : De boire

Garçon 1 : De s'enivrer

Garçon 2 : De festoyer

Garçon 1 : D'imbiber

Garçon 2 : De lamper

Garçon 1 : De déguster

Garçon 2 : Et la liberté à voo ...!

Garçon 1 : De vomir !

Ils pensent que la démocratie les autorise à faire tout ce qu'ils désirent, sans conséquences. Ils savent en plus que si on leur offre la liberté, ils l'exploiteront au maximum ; par exemple le droit de prendre une petite gorgée deviendra le droit de boire à l'excès. Ils savent aussi que boire à l'excès les fera vomir ; mais défiants, ils déclarent que même si la conséquence est désagréable, c'est toujours leur droit. Le procédé satirique ici consiste à sortir des mots ou expressions, images, des idéophones avec des sens absurdes.

Parce qu'il y a tant de chaos sur la scène, l'auteur utilise beaucoup d'aides visuelles pour expliquer la progression de la pièce. Par exemple, pour montrer à quel point la démocratie dans ce pays est devenue chaotique, il utilise neuf acteurs qui se croisent sur la scène portant des pancartes avec les mots pertinents : Développement, Participation de la Jeunesse, Responsabilité, etc. Et dans une autre scène, pour montrer comment les Droits ont contribué au chaos, les acteurs montent sur scène et

s'agenouillent devant le personnage étiqueté « Droits. » En même temps ils donnent des coups de pied à « Responsabilités » jusqu'à ce qu'il s'écroule. (Voir la note 57, page 134). Ici, c'est la gestuelle qui provoque le rire.

En plus, l'auteur ne s'occupe pas des conventions littéraires, ou de la « langue appropriée. » Il incorpore tout type de langage, y compris les slogans et le langage politique. Il utilise des mots et des noms satiriques. Par exemple le nom « Thyolani » signifie « casser » ou « briser. » A la fin de la pièce, ce personnage devient un symbole de destruction et de toutes sortes d'oppression. Le nom « Galu » veut dire « chien. » Dans la pièce, ce nom évoque les aboiements d'un chien qui aboie même quand il n'y a aucune raison d'aboyer. Il symbolise aussi les politiciens qui changent leur allégeance d'un parti politique à l'autre quand cela leur convient, tout comme un chien courra vers quiconque lui offre un os.

**b. « Engagement pour la patrie » (*A Push for Motherland*) par
Smith Likongwe**

Cette pièce sérieuse, comme « Boomerang Kratos, » est une comédie satirique qui tend à communiquer son message. Le comique vient des références à l'actualité malawienne que le public comprendra, et la satire est une parodie des affaires courantes, exprimées de façons familières.

La pièce se situe en l'an 2021. Le Malawi est encore un pays où le chaos règne. Le politicien Zavuta quitte une réunion des partis politiques existants, parce que personne ne l'écoute. Kokani, le représentant zambien de la communauté des pays donateurs, jouant le rôle d'intermédiaire essaye de réunir tout le monde avec l'aide d'Umodzi, un citoyen respecté. En attendant, le Général Nkhondo tente un coup d'état, mais les citoyens cherchent des moyens de se débarrasser de lui.

C'est une pièce pessimiste touchant la direction du pays. Le Malawi est montré comme un pays dirigé par la vision des pays occidentaux donateurs plutôt que par la volonté des citoyens⁶⁹.

Zavuta : Effectivement. Mais Kokani, pourquoi est-ce que vous vous intéressez à nous, les pays pauvres, pour que nous vous suivions ? Pour lécher vos bottes et faire comme vous voulez ? Et Goli, pourquoi sommes-nous, nation libre, ligotés par les pays donateurs ?

Umodzi : Nous devrions être engagés pour notre patrie.

Hommes : Oui, que ceci soit l'épilogue des tendances régressives et le prologue à l'autosuffisance.

Kokani : Dites-le! Dites-le!

Il y a plusieurs questions sociales critiquées dans cette pièce, des affaires politiques actuelles à l'économie aux activités culturelles. Parce que l'auteur essaie de traiter autant de thèmes qu'il peut, la pièce a tendance à devenir trop didactique, les sujets trop étendus. La pièce satirise un certain nombre d'événements factuels. Par exemple, la menace de Zavuta "d'appeler ses

⁶⁹ "A Push for Motherland" *Op.Cit.*, p171

Voir Annexe B pour le texte original

propres soldats et de faire que ce pays soit ingouvernable” (p.168) est fondée sur une menace réelle faite par un chef d'opposition contrarié au début des années 2000. Les deuxièmes élections démocratiques malawiennes ont été suivies d'un grand mécontentement de certains partis d'opposition, surtout le Parti de Congrès du Malawi, qui accusait le Front Démocratique Uni d'avoir truqué les élections.

Les partis d'opposition ont essayé, sans succès, pendant des années, d'obtenir justice. On fait référence à ce fait dans la pièce : Umodzi, le représentant élu, remarque que “les élections ont été tenues il y a trois ans et d'autres personnes se concentrent sur d'autres choses maintenant.” (p.164)

Comme nous l'avons indiqué ailleurs, la situation a empiré quand le président a quitté le FDU et formé son propre parti, le PPD. La salle du parlement est plongée dans la confusion depuis plusieurs mois, et les députés de l'opposition sortent du dit parlement à maintes reprises. Cette situation est présentée au début de la pièce quand Umodzi dit à Zavuta, qui, en colère, vient de sortir de la réunion importante :

UMODZI : “Abandonner des réunions ainsi est un acte primitif acceptable seulement dans les âges antédiluviens.” (p.164)

D'autres scènes comiques, par exemple où Zavuta quitte la réunion, alors que tous ses disciples restent à la table de négociation (p.164), et où les

chefs utilisent l'expression "vote of no confidence" (p.167) sans en comprendre les connotations, sont aussi évocatrices des événements réels qui se sont déroulés dans le parlement malawien et de l'humour qui a été créé de ces événements. Ainsi, les jeunes se plaignent et provoquent des grèves et des démonstrations au nom de la liberté d'expression parce qu'on ne leur permet pas d'embrasser leurs petites amies:

Garçon 1 : On ne nous permet pas d'embrasser nos petites amies.
Nous voulons présenter ces inquiétudes sérieuses au Chef d'État.
(*Les gens rient.*) (p.168)

Comme c'était le cas dans « Boomerang Kratos », l'accent est mis sur le fait qu'on veut avoir des droits et des libertés sans reconnaître ses responsabilités. La seule différence entre « Boomerang Kratos » et « Engagement pour sa patrie » est que, dans « Engagement pour sa patrie », on montre aussi le chaos créé par les organisations et pays étrangers qui viennent dicter aux gens le mode de vie. Par exemple, on aborde l'absurdité de justifier le financement de trois cents organisations des Droits de l'Homme, mais seulement sept organisations de fermiers, or l'agriculture est toujours à la base de l'économie malawienne. L'auteur ridiculise aussi certains des projets lancés par ces organisations étrangers, comme celui de « Health For All by the Year 2000 » (la santé pour tous en l'an 2000) dirigé par l'Organisation Mondiale de la Santé. Le projet ne s'est jamais concrétisé, criblé entre autres par les effets du SIDA.

Un exemple de l'ironie comique se passe lorsque Goli le président demande une chaise.

Goli : Et où est ma chaise ?

Umodzi : Aucune chaise pour personne. Nous voulons tous être égaux ici, cette fois.

Cette partie est un jeu de mot sur "chaise" en anglais – « chair. ». « Chair » (ou *Atcheya* en *chichewa*) est devenu le titre officiel du président de l'opposition FDU. En plus, culturellement on devrait donner au chef la chaise la plus importante. L'auteur met donc l'accent sur l'opinion populaire du jour : le « Chair » peut-être n'est plus reconnu comme chef.

La pièce exige une mise en scène compliquée et les acteurs ont besoin de beaucoup d'énergie car, pendant les démonstrations, les gens courent de tous les côtés et lancent des pierres, tout comme dans la pièce précédente. Les bandits profitent de cette anarchie pour donner libre cours à leurs activités. La critique porte donc sur cette culture de violence et de désordre qui menace la liberté du pays. La pièce exprime le désir des modérés que le pays reste autonome et se suffise à lui-même.

Comme dans « Boomerang Kratos », l'auteur utilise des noms allégoriques et parfois satiriques : Zavuta (C'est devenu difficile) représente la conscience des modérés qui n'arrivent pas à établir la paix dans le pays et qui préconisent l'autonomie, Nkhondo (La Guerre) est son adversaire, Umodzi (L'Unité) lui, veut unifier le pays, Goli (Le Joug) est la voix des pays occidentaux donateurs. Kokani (Tirer) facilite les débats, il essaie de faire

revenir celui qui, par dégoût, avait quitté la réunion. Ces noms allégoriques cités ci-dessus sont révélateurs de la situation politique malawienne.

c. *Long Live Vava* par Smith Likongwe

Cette pièce se déroule dans l'au-delà. Vava, l'ex-président déposé et tué⁷⁰ par Ndatopa, le rebelle, raconte l'histoire de sa mort à un inventeur important appelé Le Professeur.

Muti : Je suis tellement fortuné de rencontrer des gens importants comme vous. Effectivement, ceux qui sont extraordinaires ne vivent pas longtemps.

Révérend : Ne parlez pas de gens extraordinaires. Devant Dieu nous sommes tous égaux.

Vava : Qui êtes-vous ? Pourquoi parlez-vous de Dieu tout le temps ?

Révérend : Vous auriez dû poser cette question jadis. Nous venons de nous rencontrer, évidemment, mais vous étiez très occupé à essayer de vous glorifier. Le problème avec les soi-disant gens importants est qu'ils croient que nous devrions tous nous occuper d'eux.

Muti : Oui, vous avez raison. Vous avez raison.

Vava : C'est ce qu'ils appellent la liberté d'expression, là. Cette liberté a fait beaucoup de ravages. Et c'est par cette liberté injustifiée que je suis ici.

Muti : Vous voulez dire que vous êtes mort à cause de la liberté d'expression ?

Vava : Tous ces déchets. La liberté d'expression, la libre parole; la liberté de la presse, les droits de l'homme et toutes ces absurdités.

Révérend : Et c'est pourquoi ils vous ont tué ?

Vava : C'est pour cela qu'ils m'ont décapité. Les imbéciles! Mais ... mais Ndatopa ce rebelle!

Comme c'était le cas dans beaucoup des pays autocratiques africains, ceux qui étaient vraiment extraordinaires ont été perçus comme des menaces

⁷⁰ *Op. cit.* "Long live Vava", p85

surtout pas les dirigeants, et bien sûr ils n'ont pas vécu longtemps ! Ces gens sont représentés ici par l'inventeur et le révérend qui, pour avoir critiqué les politiciens, a dû le payer par sa mort. Ironiquement, Vava l'ancien président, qui est responsable de leur mort, est tué à son tour quand il ne peut plus contrôler et limiter les libertés de son peuple.

Ils sont rejoints par Ndatopa, qui vient lui aussi d'être assassiné sur terre. Ensemble ils commencent le processus de choisir quelqu'un pour les diriger dans cette vie après la mort.

Long live Vava est une pièce bien structurée. L'intrigue progresse à travers les souvenirs des personnages qui racontent les circonstances de leur mort. Cependant, c'est une pièce difficile à mettre en scène à cause de ces longs récits et monologues. La pièce tente de nuancer les vertus des personnages pour les rendre humainement crédibles et réels quoique déjà morts.

Comme c'est le cas dans la plupart des œuvres littéraires africaines, après les indépendances, une grande partie de la satire ici se trouve dans la création de néologismes, dans l'exagération, l'hyperbole, dans l'accumulation des horreurs dont Vava se vante⁷¹.

Vava : J'ai reçu diplôme après diplôme dans tous les champs imaginables. Comment extorquer, la pathologie des plantes, le confusionnisme de la population, la mauvaise gestion, tout ce que vous voulez... J'étais le premier Africain à épouser une femme blanche... J'étais la personne la plus instruite dans le système

⁷¹ *Ibid.*, pp 86-89

solaire quand je suis rentré au Thengereland... les gens étaient primitifs ... (on voit des gens misérables) à demi nus, analphabètes, 'baburu,' 'mbuli'... J'ai été déifié sur la terre. J'ai écrasé, pillé, affligé, balayé, dévasté, abattu et exterminé les humains au Thengere, mais tous ils m'ont aimé.

Dans cette pièce, Vava se considère comme le sauveur de Thengereland (pays de la brousse) sur le continent de « Blackee.» Ces noms sont symboliques. Avant l'indépendance, le Malawi, peu développé, comprenait principalement une brousse inculte. Blackee - qui vient de Black, noir en anglais - symbolise le continent. Il n'est pas difficile de remarquer que ce Vava est une parodie du Président Banda qui s'est nommé lui-même « Père et Fondateur de la nation de Malawi. » En plus, le titre « Long live Vava » évoquent des mots « Long live Kamuzu. » Ces trois mots étaient prononcés tous les jours pendant le règne de Banda, et étaient même gravés sur la colline de Soche dans la capitale commerciale de Blantyre. Tout comme le personnage de Vava dans cette pièce, Banda est devenu un leader autocratique qui ne tolérait pas d'opposition. Une légende raconte que Banda jetait ses adversaires aux crocodiles, ce que Vava menace de faire dans la pièce.

La comédie dans cette pièce se trouve dans la caricature de la population comme une sorte de *tabula rasa*, ouverte aux manipulations des leaders comme Vava et Ndatopa. Elle se laisse contrôler par un nouveau type de 'colonisateur', un fils de leur propre pays. On peut voir ceci à travers la description que fait Vava de son peuple ; il les appelle primitifs, « *baburu* » et « *mbuli*, » (mots *tumbuka* et *chewa* qui signifient analphabètes). Ceci est une

critique et une satire des populations crédules, naïves, passives, qui révèrent leur chef (« mais ils m'ont tous aimé ! »).

2. La scène sociopolitique - tragédie et satire

La satire peut être considérée comme un art jovial. Le satiriste est considéré comme celui qui démontre la vérité en riant. Mais la satire commande également un niveau de sérieux trouvé dans d'autres genres littéraires. Il est certainement raisonnable de prévoir, dans la vie ordinaire comme au théâtre, que la satire devrait provoquer en nous un certain genre de plaisir qui s'exprime physiquement par le rire ou le sourire. Mais même une expérience limitée du théâtre comique pur est suffisante pour montrer que souvent il y a des comédies qui n'invitent pas le rire de l'auditoire. Ce n'est pas parce que les pièces ont été mal écrites, mal exécutées, mal comprises ou détestées par leur auditoire. C'est simplement parce que, bien que décrites comme étant des comédies, elles appartiennent à un type de comédies plus sérieuses qui ne possèdent parfois, aucun humour. Cette forme de théâtre est caractérisée par une satire méchante avec venin en abondance, et marquée par l'humour noir.

Les thèmes qui sont abordés sont sérieux, et traitent des difformités physiques et psychologiques résultant d'un malaise civil. Le dramaturge met en scène la mort, le vol à main armée, les politiciens pourris et la police corrompue. Le satiriste critique les leaders qui manquent de prévoyance et ne savent éviter certains dangers et les catastrophes qui affectent la

population. Il ridiculise les efforts de la société cherchant l'unité et le progrès, et il se moque aussi des efforts de certains chefs africains mégalomanes qui tentent d'unifier toutes les nations et même le continent sous leur fêrule.

Il aborde les questions sociopolitiques, comme les nominations politiques où des leaders placent leurs partisans à des postes au gouvernement même s'ils sont incompetents. Il attaque des professionnels comme les medecins qui negligent leurs fonctions, laissant des charlatans prendre leur place. A travers un langage brutal et grossier, il expose la corruption, et souvent il utilise le langage comiquement obscène afin d'adoucir les situations intenses dans les pieces.

Voyons un exemple de la satire tragique.

« Le Boulevard de la Démocratie » (*Democracy Boulevard*) par Du Chisiza Jr⁷²

Cette pièce de théâtre a été portée à la scène pour la première fois le 13 août 1993 au Polytechnic de l'Université du Malawi. Ceci se passait deux mois après le referendum au cours duquel les Malawiens se prononcèrent massivement en faveur de l'introduction d'un régime démocratique. C'était

⁷² L'auteur lui-même était le fils de Yatuta Chisiza, une fois le Ministre des Affaires du Pays, qui a mené une incursion brève de guérillas au Malawi au mois d'octobre 1967. Le Ministre a été tué par un seul coup de balle à la tête.

donc une époque des nouvelles libertés littéraires comme le montre cette pièce où on osait critiquer le Président Banda sans crainte de représailles.

La pièce traite de l'histoire de Woza, envoyé en prison pour avoir interdit à sa femme d'aller danser pour le président. Au Malawi, les dirigeants politiques ont constamment utilisé les femmes pour danser et chanter leurs louanges, tout au nom de « la tradition locale,» notamment pendant l'ère autoritaire du Dr. Hastings Kamuzu Banda (1964-94), et pendant l'ère multipartite contemporaine. Les réunions politiques au Malawi ne sont pas complètes sans la chanson et sans la danse. Vêtues des insignes colorés des partis politiques, les femmes et les filles sont les chanteuses et les danseuses traditionnelles pour les partis politiques du pays. Elles chantent des chansons ferventes de louange pour les dirigeants politiques qu'elles soutiennent et elles se moquent de ceux qui représentent des intérêts politiques différents.

Cette pratique interrompt souvent les leçons à l'école, les routines de la famille et même de travail, puisque les filles et les femmes doivent se préparer, répéter et réciter pendant de longues heures. Elles doivent aussi assister aux événements politiques de leur région. A l'époque de Banda, bien qu'ils fussent frustrés par tout ceci, beaucoup de patrons et de maris n'osaient pas se plaindre, craignant des arrestations. En prison, Woza partage ses expériences avec les autres prisonniers politiques. Quand il est

finalement libéré, bien qu'ayant tout perdu, il se joint aux autres pour participer à la création d'un meilleur pays démocratique.

Avec la liberté d'expression toute nouvelle, il n'était plus nécessaire d'utiliser au théâtre autant de symbolisme qu'auparavant. Nous voyons ceci dans le fait que l'auteur donne des noms d'hommes politiques connus à ses personnages. Il fait aussi allusion à des personnages politiques, faisant de cette pièce une satire politique. Par exemple, Hilda, la femme diabolique de Woza, porte le nom de l'ancienne présidente de la Ligue des Femmes du PCM, qui s'appelait elle aussi Hilda. On lui attribue la composition de plusieurs chansons de louange en l'honneur du Président Banda. C'est la même Hilda qui dut se présenter devant la justice, accusée d'avoir conspiré avec d'autres pour assassiner Chiona, prêtre et auteur de la Lettre Pastorale qui apparaît dans le deuxième Acte de cette pièce.

Par ailleurs, le nom du coiffeur, « Fokasi, » fait penser au programme de nouvelles de la BBC donnant les informations « Focus on Africa, » sur lequel une majorité des Malawiens comptait pour obtenir des nouvelles impartiales des déroulements des événements politiques du jour. Le client du coiffeur, « Chanelo, » pourrait aussi être une allusion à « Channel Africa, » une émission sud-africaine présentant également beaucoup d'informations politiques qui n'étaient pas accessibles au Malawi. L'auteur utilise aussi des slogans et des chansons politiques populaires à l'époque. Il encourage le

public à se joindre à lui pour chanter, souvent sans révérence, des chansons comme :

Zonse zimene za Kamuzu Banda⁷³ x2
Zonse zimene za Kamuzu Banda
Anthu onse, a Kamuzu Banda
Miseu yonse, ya Kamuzu Banda
Ana omwe, a Kamuzu Banda
Azimayi onse, a Kamuzu Banda
Azibambo onse, a Kamuzu Banda
Nyerere zonse, za Kamuzu Banda
Zimbuzi zonse, za Kamuzu Banda...

Toutes les choses sont à Kamuzu Banda x2
Toutes les choses sont à Kamuzu Banda
Tous les gens, sont à Kamuzu Banda
Toutes les rues, sont à Kamuzu Banda
Tous les enfants, sont à Kamuzu Banda
Toutes les femmes, sont à Kamuzu Banda
Tous les hommes, sont à Kamuzu Banda
Toutes les fourmis, sont à Kamuzu Banda
Toutes les toilettes, sont à Kamuzu Banda....

Cette pièce est donc est une célébration de la nouvelle liberté d'expression et l'auteur profite de l'occasion pour propager ses propres idées politiques, ainsi que pour plaider auprès des dirigeants du pays en faveur de la compréhension et de la tolérance⁷⁴.

Fokasi : Il ne faut pas s'excuser avant même de faire une erreur – pourquoi vous jugez-vous ainsi ? Quand un enfant apprend à parler....

⁷³ Du CHISIZA Jr, *Democracy Boulevard and Other Plays*, Wakhumbata Ensemble Theatre, Blantyre, 1998, p132

⁷⁴ *Ibid.* p148

Chanelo : Il prononce ce qui lui vient à la bouche ...

Fokasi : Et la plupart du temps, c'est ... acceptable, mais s'il s'occupe de savoir si ses paroles sont acceptables ou non ...

Chanelo : La censure de soi!

Fokasi : Alors il ne parlerait jamais du tout. Si les premiers mots d'un enfant étaient "vous êtes stupides" ...

Chanelo : Ce serait plus ou moins un miracle.

Fokasi : Il attirerait beaucoup l'attention, mais au lieu de punir l'enfant, nous devrions nous arrêter pour penser.

Chanelo : Pourquoi ces paroles sont-elles les premières paroles de l'enfant ?

Fokasi : Pourquoi l'enfant a-t-il prononcé ces mots ?

Chanelo : Peut-être que Dieu parle à travers cet enfant.

Fokasi : Nous devons nous réexaminer pour reconnaître nos stupidités.

Chanelo : Par chance vous découvrirez votre stupidité.

Fokasi : En réfléchissant, vous pouvez vous corriger et les paroles suivantes de l'enfant seraient ...

Chanelo : Très bien!

Fokasi : Et vous aurez été sauvés de l'embarras et de la critique du monde.

Chanelo : Ne vous précipitez pas pour assassiner.

Fokasi : Chaque simple faute ...

Chanelo : Tuez-le! Tuez-le! *Nyonganil*

Fokasi : Enfin vous ferez enterrer le village entier et vous serez le seul vivant, un chef sans sujets

Le passage de *Democracy Boulevard*, cité en ci-dessus, incite la population et les chefs d'état en particulier à accepter la critique, et à la tolérance. Fokasi et Chanelo utilisent une langue discrète pour exprimer leurs sentiments, par exemple « quand un enfant apprend à parler, il prononce ce qui lui vient à la bouche....il ne s'occupe pas de savoir si ses paroles sont acceptables ou non. » A travers cette critique indirecte, nous pouvons voir qu'on s'adresse au(x) parent(s) dudit enfant - dans notre cas et à cette

période, le Président Banda qui s'est nommé par ailleurs « Père de la nation.» Ils l'implorèrent ainsi de préserver ses sujets.

3. La satire contre la religion et la superstition

Depuis des siècles, la satire a été utilisée pour transformer le comportement social. Dans la société primitive, la satire était parfois considérée comme ayant des pouvoirs magiques. Dans les rites grecs, par exemple, la satire était utilisée pour éliminer les démons au moyen de chansons improvisées. Une légende raconte que les chansons d'Hippone le satiriste ont poussé deux artistes immoraux à se suicider. Les Arabes utilisaient la satire en plus de leurs armes pour combattre leurs ennemis, et les Irlandais croyaient que le satiriste était bien versé en magie noire⁷⁵.

Confronté aux demandes sérieuses que la religion impose à l'homme, le satiriste se plaît à démontrer l'anomalie entre la profession du clergé et comment le clergé vit en pratique. C'est pourquoi le clergé et ceux qui prétendent être saints sont souvent les sujets de la satire.

Le théâtre satirique traite donc de l'hypocrisie religieuse, de l'infidélité chez les 'chrétiens' et de la question de la croyance dans le surnaturel. Dans

⁷⁵ EBEWO, Patrick, "Satire and The Performing Arts : The African Heritage," in Lokangaka LOSAMBE and Devi SARINJEIVE, *Pre-colonial and Post-colonial drama and theatre in Africa*, New Africa Books, 2001, p48

certain cas, cette satire est accomplie en utilisant les parodies irrévérencieuses pour critiquer des choses sacrées, ainsi que pour ridiculiser la stupidité des rassemblements religieux et la crédulité des adeptes. On se moque des charlatans qui dupent les innocents⁷⁶, ainsi que des naïfs qui se font bernier par ces charlatans. Les pièces s'adressent aussi aux escrocs se définissant comme prophètes de Dieu.

Le caractère du clergé et des assemblées religieuses n'est pas la seule chose qui soit critiquée dans ce type de satire. Une autre question qui est souvent traitée, surtout dans les pièces ci-dessous, est le conflit entre la vie préconisée par les missionnaires chrétiens et le mode de vie traditionnel. La pièce « Lord have Mercy⁷⁷ » présente un conflit entre la vie traditionnelle et le mode de vie moderne. C'est l'histoire de Tom et de sa femme Petronella. Cette dernière, ayant été élevée à l'étranger, s'oppose à tout ce qui est traditionnel ; en plus, elle défend à sa famille de maintenir des liens avec tout ce qui est : la nourriture, la langue et même l'interaction avec les parents.

Pour montrer l'origine du prosélytisme, l'auteur a mis dans la pièce des scènes où le Dieu européen est présenté à l'Africain, non pas par un missionnaire européen, mais par une voix africaine. Bien qu'elle soit

⁷⁶ *The Trials of Brother Jethro* par Wole Soyinka, *The River Between* de Ngugi wa Thiong'o

⁷⁷ James L NG'OMBE et al., *9 Malawian Plays*, Popular Productions, 1987, p119

africaine, cette voix reste étrangère, car c'est la voix d'un Sud-Africain qui prêche dans une église sud-africaine⁷⁸.

Le Pasteur : Le septième jour, Il s'est reposé. C'est qu'il avait alors accompli tout Son travail ... Aujourd'hui c'est le jour de repos. Que personne ne travaille. Naturellement, certains d'entre vous diront, 'Oh, comment pouvons-nous nous reposer quand nous devons travailler dans nos jardins ? Comment pouvons-nous nous reposer quand nous devons cultiver nos jardins ? Comment pouvons-nous nous reposer quand notre récolte nous attend? Oui, mes frères, je suis d'accord. Pourtant je sais que le Seigneur le sait lui aussi. Car il est écrit que les oiseaux de l'air et les animaux de la brousse ne sèment ni ne moissonnent, pourtant ils ont de la nourriture pendant toute l'année. Nous aussi, nous aurons de la nourriture si nous prions : 'Donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien.'

Cette voix parle de villes sud-africaines, chante des hymnes sud-africains en zoulou. Cette voix encourage les Africains à abandonner leur mode de vie pour témoigner leur foi chrétienne, par exemple en ne travaillant pas le dimanche.

Bien que la pièce se déroule au Malawi, la présence de l'Afrique du Sud sert à montrer l'impact que ce pays a eu sur les Malawiens. Depuis des décennies, l'Afrique du Sud est restée le lieu où les jeunes gens trouvent du travail, et pour leur famille, l'Afrique du Sud est l'endroit d'où viennent l'argent et la prospérité. Il n'est donc pas étrange que l'auteur utilise ce symbolisme : un nouveau Dieu introduit par une voix sud-africaine aura été facilement accueilli au Malawi comme quelque chose de bon.

⁷⁸ *Ibid.*, p120

Voir Annexe B pour le texte originel

Cependant la pièce critique l'acceptation aveugle par les gens d'une culture dont l'objectif était d'effacer tout à fait leur propre culture⁷⁹.

Le Pasteur : ... Vous savez aussi que notre frère blanc a appelé ses frères blancs pour nous civiliser et apporter le gouvernement à ce continent noir. Déjà des jeunes gens à Bloemfontein savent lire et écrire. Partout dans ce pays sombre les hommes noirs parlent la langue de l'homme blanc. Ils savent comment vivre. Ils ressemblent à l'homme blanc lui-même, ou encore mieux. Ils portent le short kaki et les chemises. J'ai vu de mes propres yeux un noir qui portait un casque! Est-ce que ce n'est pas bien ? Je vous prie donc d'envoyer vos enfants à l'école ... le blanc ne demande qu'une poule en échange d'une éducation. Vos enfants deviendront des Européens même avant que vous soyez trop vieux pour le voir. Oh, comme je vous envie, vous qui avez des enfants. J'envie les jeunes gens qui seront libérés de l'ignorance et de la superstition. N'enseignez pas donc ces danses de païens à vos enfants, mais, au lieu de cela, envoyez-les à l'école.

La femme de Tom, Petronella, se comporte d'une façon ridicule, refusant même d'utiliser la langue locale. Elle ne permet pas à ses enfants de parler cette langue⁸⁰.

Teddie: Goodie! You know Samson, the teacher taught us about love today. He said Jesus loves children. He said children are innocent because they play with everybody. But my mother won't allow me to play with the boys next door. She says they are native. What does that mean?

Samson: Er – native is for brack boy. But I does not know. Perhaps madam she know better. Because too clever in the head that one.

Teddie: But I am black, am I not?

⁷⁹ *Ibid.*, p138
Voir Annexe B pour le texte originel

⁸⁰ *Ibid.*, p134

Samson: Ah yes, very, very brack for body. But don't talking to madam like that. Eh be care, eh?

Teddie: But I will go to heaven, won't I?

Samson: Yes. Small children very fit for going heaven. But, but be care, eh ?

Le contraste avec le mode de vie traditionnel est montré dans le personnage de la cousine villageoise de Tom, qui d'une façon simple, fait remarquer que le nouveau mode de vie n'a pas de charme pour elle, parce que cette vie ne fait aucun cas des anciens, de ses parents et de son patrimoine. La satire dans cette pièce est résumée dans les mots du prêcheur qui démontre comment l'Africain lui-même est responsable de l'annihilation de sa culture, de ses traditions et plus important, de sa propre religion⁸¹.

Le Pasteur : Oh Dieu, Seigneur d'Israël, aidez votre serviteur blanc à civiliser ces gens. Aujourd'hui et hier, nous avons cassé et nous avons brûlé certains de leurs tambours. Nous brûlerons plus demain et le jour suivant. Nous prions pour le jour où on n'entendra plus de tambour de païen ...

4. La satire et les femmes

Critiquer les femmes est une vieille pratique en littérature. Pour ce faire, le dramaturge utilise la satire et la comédie pour montrer la déviation de l'image de la « femme idéale » établie par la société - la femme docile, chaste et modeste. Les femmes qui ne se conforment pas à cette image sont

⁸¹ *Ibid.*, p140

critiquées, et les autres sont recommandées. La satire devient un outil pour traiter les questions de la prostitution, de l'adultère, de la négligence du système de famille africain, du bavardage et des femmes ayant des mœurs faciles. On discute aussi les crimes commis par des femmes ainsi que le rôle de la femme dans la chute de l'homme (par exemple l'histoire d'Adam et Eve, Samson et Dalila.)

***Mchira wa Buluzi (« La Queue du Lézard ») par Enoch S Timpunza Mvula*⁸²**

Cette pièce est l'histoire d'une femme, Nadzonzi, qui essaie d'utiliser une potion d'amour pour regagner l'amour de Ndilea, son mari. Malheureusement le mari découvre ce qu'elle était sur le point de faire, et l'accuse de vouloir le tuer. Il s'adresse au tribunal de village. Au tribunal, il parle des fautes de sa femme, et explique que c'est à cause d'elle qu'il cherche la compagnie d'autres femmes. Mais les anciens du village déclarent que le mari n'est pas innocent non plus, et ils lui interdisent de divorcer de sa femme. Le couple doit payer une amende pour le temps perdu au tribunal.

L'ironie principale dans cette pièce de théâtre repose sur le fait qu'au début on se moque de la femme étant accusée d'être indolente et mauvaise. Mais on apprend par la suite qu'en fait l'état de la femme est dû à son mari qui ne

⁸² James NG'OMBE, *op.cit.*, p59
Le texte entier est cité dans l'Annexe C

sait pas comment s'occuper d'elle. C'est lui qui est responsable de sa situation désagréable, c'est donc lui, à son tour qui est le sujet de la satire. La langue dans cette pièce est simple et appropriée pour un public de village. Elle est parsemée d'expressions familières telles que : "Weee Mtambo" (Oui, Mtambo) ce qu'est la réponse d'une femme à l'appel de son mari.

Comme nous l'avons déjà indiqué, cette pièce a été montée dans différentes régions du pays. A sa représentation au Malawi, il y avait constamment interaction entre les acteurs et le public auquel les acteurs posaient des questions. Le comique venait de l'improvisation dans le dialogue et les actions créées par cette interaction, par exemple quand Ndilea chasse sa femme de tous côtés sur la scène, comme le conseille un membre du public.

En fin de compte, *Mchira wa Buluzi* a été mis en feuilleton pour le Malawi Broadcasting Corporation. Cette pièce ainsi que d'autres pièces comme *Wachiona Ndani ?* (Qui a vu la Carte Gagnante du Jeu?) par Steve CHIMOMBO, *Nsomba Nsomba* (Poisson, Poisson) par Edge KANYONGOLO et *Maliro* (Les funérailles) par Mike NAMBOTE, furent mises en scène par le Travelling Theatre. Le succès qu'elles eurent poussa le dramaturge Charles SEVERE à former le groupe théâtral de « Kwathu » en 1982. La pièce a stimulé aussi la création d'un autre groupe théâtral, « Lonjezo, » qui a été créé par les participants d'un atelier théâtral après un voyage de Theatre for Development (TfD). Au lieu d'utiliser le théâtre simplement pour la

communication éducative, « Lonjezo » a produit des pièces pour des publics payants à Zomba et Blantyre. « Kwathu, » et « Umodzi Drama Group » furent les premiers groupes à monter des productions commerciales en *chichewa*.

CONCLUSION

Le but de cette étude était de détecter la satire qui se trouve dans le théâtre malawien. Pour cette étude, le théâtre moderne a été divisé en deux parties: le théâtre resté oral et le théâtre publié. L'hypothèse de cette étude était que le thème de la satire est au cœur du théâtre malawien, qu'il soit traditionnel ou moderne, et que ce thème est souvent le motif et la fonction principale des spectacles théâtraux. L'idée de l'étude était d'explorer le thème de la satire qui se produit dans tous ces types de théâtre.

Nous avons fait une étude du théâtre malawien comme sujet, et de la satire comme thème afin d'avoir une idée plus claire de l'objectif de l'étude. Cette étude a exploré la situation politique, économique et socioculturelle du pays afin d'analyser les différents types de théâtre qui y existent. Cette recherche nous a aidée à déterminer aussi quand les artistes malawiens ont découvert diverses formes de théâtre et comment ils ont progressé.

Nos conclusions touchent principalement à un aspect : le rôle que la satire joue dans ce théâtre.

Nous avons pu conclure que la transformation est un élément fondamental du théâtre malawien, même traditionnel. Nous avons choisi deux genres de traditions orales qui sont satiriques et qui possèdent les caractéristiques du

théâtre traditionnel: les masques de *gule wamkulu* et les danses militaires de *Beni*, *Mganda* et *Chilimika*. La satire dans ce théâtre se trouve premièrement dans les costumes et les masques.

Depuis des siècles, chaque masque a une fonction spécifique, rituelle ou pédagogique. Pour les masques rituels, par exemple *njobvu* l'éléphant et *kasiyamaliro* le masque funéraire, ils sont simplement des symboles de leur fonction : comme symbole du chef dans le cas de *njobvu*, ou comme symbole des esprits de la mort dans le cas de *kasiyamaliro*.

Quant aux masques pédagogiques, la satire se trouve dans l'apparence du masque. Le masque d'*Apatakasi* le portugais, criblé de trous pour signifier la syphilis, satirise les mœurs des commerçants étrangers qui sont arrivés pendant le 19^e siècle. La tête monstrueuse d'*Atsale Adzamange* représente l'apparence d'une victime du SIDA, et la nudité de *Tsekula Zipi* et *Tseka Lisani* sert à choquer les gens pour les sensibiliser aux mœurs sexuelles.

Les chants qui accompagnent ces masques comprennent aussi de la satire, en traitant des questions qui affectent tous les aspects de la vie, personnels ainsi que communautaires.

Les danses militaires aussi offrent la chronique des expériences des Malawiens pendant la Deuxième Guerre Mondiale, pendant la colonisation et pendant la lutte pour l'indépendance. Mais nous avons découvert que les

paroles des chansons qui accompagnent ces danses militaires ne contiennent pas de satire notable. Ce sont plutôt les gesticulations et les mimes qui sont comiques : ils satirisent les coutumes militaires britanniques. Cependant, ces mimes contiennent de la satire. Cependant, il faut voir le spectacle afin de saisir le message. Sinon, on est limité dans la perception de la satire mimétique. Il semble que ces danses militaires peuvent vraiment être catégorisées comme des représentations théâtrales.

La satire a permis d'éradiquer les terreurs ressenties autrefois devant les oppresseurs en les représentant d'une façon ridicule. Elle a même autorisé les villageois à se placer sur un pied d'égalité avec les anciennes autorités coloniales – le roi, la reine d'Angleterre - en les mettant sur scène et en les faisant participer aux jeux théâtraux. On ne craint plus, donc, quelqu'un quand on peut rire de lui.

Ainsi les traditions orales malawiennes utilisent abondamment le théâtre satirique pour enseigner et maintenir des mœurs acceptables dans la société. A travers la danse masquée de *gule wamkulu*, la satire est un élément fondamental de la représentation : le masque et la satire servent ensemble d'outils pour traiter de certaines questions, souvent de façon indirecte. Pour cette raison la satire est importante dans ce type de théâtre traditionnel. En plus, nous avons vu que la satire comme thème a été perpétuée dans les traditions orales à cause de l'environnement politique tendu qui a existé depuis l'indépendance. Cet environnement à son tour a

produit une culture du silence qui a exigé l'emploi de la satire, pour aider à l'expression de ce qui autrement n'aurait pas été accepté dans ces circonstances.

Nous avons indiqué que le théâtre d'action sociale est populaire dans le pays. Ceci dit, ce théâtre ne possède pas beaucoup de satire. Dans le théâtre d'action sociale, la satire découle de la manière de présenter les tensions qu'on critique. Parlant du rôle de la satire dans le théâtre malawien, nous avons trouvé que la critique sociale faite à travers un spectacle est très puissante, et l'homme qui découvre ses méfaits chantés devant un village entier est plus enclin à se transformer.

D'autre part, nous avons démontré, dans le cas des chansons grivoises, comment le théâtre d'action sociale peut avoir une influence négative dans la société. Quelques groupes ont emprunté certains aspects de *gule wamkulu* comme dans la confrontation avec les apiculteurs, sans comprendre ses principes. Ils ont essayé de créer de l'information en incorporant des éléments *nyau*, et l'ont apportée aux *chewa* sans comprendre le point de vue des *Chewa* ainsi que leurs systèmes de communication. A long terme, il n'y a pas eu beaucoup d'effort dans l'adoption des idées nouvelles suggérées. Il faut donc commencer par comprendre les traditions des sociétés concernées.

En ce qui concerne les aspects techniques du théâtre malawien, nous avons aussi observé les répétitions de certaines représentations de théâtre, et nous

avons obtenu ainsi des informations sur le processus de créativité qui entoure cet art. Concernant le théâtre oral moderne, nous avons pu découvrir deux tendances importantes. La plupart des pièces populaires qui ont vu le jour après l'indépendance sont préparées et répétées de la même façon que le théâtre traditionnel. Souvent la pièce de théâtre moderne est l'élaboration d'une intrigue inventée par l'auteur, le « dramaturge ».

Cette intrigue est ensuite développée par d'autres membres qui improvisent pendant la répétition. Cette façon de conceptualiser la charpente d'une pièce semble être une caractéristique habituelle du théâtre africain, comme dans le *concert party* du Togo. Beaucoup de groupes théâtraux *chichewa*, également, n'ont aucun texte écrit et dépendent de l'improvisation. Évidemment, c'est la méthode principale pour la création des représentations traditionnelles, et son emploi au théâtre moderne reflète la familiarité des acteurs avec cette méthode.

Mais les méthodes utilisées par les groupes de théâtre en anglais sont radicalement différentes. Gertrude Kamkwatira, la défunte fondatrice de Wanadoo Ensemble Theatre, a dit qu'elle mettait un ou deux jours pour composer la charpente ou le scénario de ses pièces. Ensuite elle prenait trois semaines pour le développer, avec l'aide d'un rédacteur professionnel. Par la suite, une discussion avait lieu entre la dramaturge et le rédacteur, qui se concentraient sur des améliorations possibles avant sa présentation à l'ensemble des acteurs. Cependant, souvent la pièce représentée comprenait

encore les éléments d'improvisation du spectacle traditionnel car les acteurs ont toujours le désir de recourir à l'improvisation et ne se limitent pas à ce qui est écrit, comme ce serait le cas dans la représentation d'une pièce de Molière par exemple.

Nous avons présenté une collection de textes théâtraux malawiens dans lesquels nous avons analysé le fonctionnement du thème de la satire. Les textes édités sont rares et souvent introuvables, et même si nous avons fait un effort pour élargir l'éventail des textes disponibles afin d'inclure une perspective d'étude aussi vaste que possible, nous n'avons trouvé que quatre recueils. Plusieurs raisons expliquent la rareté des œuvres publiées au Malawi. Les conditions politiques n'ont pas été favorables à la publication des œuvres littéraires. Le régime de Banda a, pendant une trentaine des années, contrôlé la publication et la diffusion du matériel littéraire.

Comme c'est le cas avec le théâtre oral, la satire dans le théâtre publié est présentée principalement comme un élément fondamental du théâtre. Le théâtre malawien publié est un hybride du théâtre conventionnel occidental et des éléments africains comme le *folklore*, la danse et la musique. Le nationalisme qui a caractérisé la période post indépendance a provoqué le déclenchement d'un processus d'expérimentation, et le retour aux éléments artistiques traditionnels et culturels du passé. À ce titre, le théâtre publié possède des éléments des traditions orales et surtout, dans notre cas, la satire. Parce que la majorité des traditions orales ont utilisé la satire à

maintes reprises, il n'est pas surprenant que la satire reste fondamentale dans le théâtre publié aussi.

De plus, le théâtre publié a été utilisé pour enregistrer l'histoire de la nation. Les auteurs ont recouru à la satire, soit comme outil littéraire et social, soit pour se protéger, vu les règlements et les lois strictes de l'époque, comme cela a été montré dans notre étude.

Au cours de cette recherche, nous avons trouvé un certain nombre de recueils non publiés de pièces de théâtre. Cela peut être expliqué par le fait que des auteurs prolifiques, comme Jack MAPANJE, ont été emprisonnés pendant des années sans chef d'accusation, alors que d'autres comme David RUBADIRI et Lupenga MPHANDE ont été exilés.

Ceux qui étaient assez courageux pour continuer à publier ont été gênés par les restrictions linguistiques. Banda exigeait que le *chichewa* « pur » de sa propre région soit utilisé dans tous les travaux littéraires, selon sa politique afin de faire du *chichewa* une langue nationale. Il y a au Malawi environ 17 langues et dialectes. Dans ce contexte, souvent le *chichewa* n'était pas la langue de premier choix pour les dramaturges accomplis comme Steve CHIMOMBO, James NG'OMBE, Lance NGULUBE, Chris KAMLONGERA et Enoch TIMPUNZA MVULA, qui ont publié leurs œuvres en anglais. En plus des restrictions linguistiques, les auteurs ont dû faire face à la censure stricte des éditeurs locaux. La plupart d'entre eux étaient contrôlés par les

politiciens puissants du PCM, qui contrôlaient par exemple la maison d'édition de Dzuka, affiliée à John Tembo, conseiller et aide de Hastings Banda. À ce titre, beaucoup de travaux littéraires surtout des auteurs universitaires, ont été ignorés.

Nous avons également recherché des informations d'intérêt supplémentaire, par exemple l'administration et le financement des groupes de théâtre, les âges représentés

(a) parmi les artistes : partout dans le théâtre traditionnel, les anciens du village s'occupent de la création du théâtre ainsi que des traditions et rituels qui l'accompagnent. Les jeunes prennent le rôle d'acteurs. Quant au théâtre populaire, la majorité de groupes théâtraux est composée de jeunes, citons le théâtre universitaire en exemple. Pour le théâtre publié c'est surtout les auteurs plus âgés, et souvent les intellectuels, qui publient leur théâtre.

(b) dans l'auditoire : les femmes et les jeunes du village composent le public d'un spectacle théâtral traditionnel. L'auditoire du théâtre populaire est plus divers, et il représente tous les niveaux de la société urbaine. Cependant les lecteurs du théâtre publié se limitent aux étudiants des universités et des écoles secondaires. On y trouve aussi des intellectuels.

D'après notre observation, le théâtre indigène appartient à la communauté. Souvent le chef du village préside, même s'il n'est pas acteur lui-même.

C'est la communauté qui finance le groupe, à travers la tradition de *kusupa*, où l'auditoire met de l'argent dans la main d'un danseur préféré pour l'encourager, comme nous l'avons vu chez le *mganda* et le *chilimika*.

Les troupes des théâtres modernes sont soutenues par des individus généreux ainsi que par la vente des billets nécessaires pour assister aux spectacles. Certains, en l'occurrence Jakobo et Izeki, vendent des enregistrements audio et vidéo de leurs pièces de théâtre afin de financer leurs projets. Mais les groupes qui se concentrent sur le théâtre d'action sociale, comme *Nanzikambe* et l'ensemble de *Tikuferanji*, dépendent d'organismes non gouvernementaux pour leur soutien financier, ce qui encourage un bon nombre d'acteurs à se joindre à ces groupes.

Nous avons trouvé que la satire dans le théâtre malawien est caractérisée par le bon vieux comique, avec ses personnages stéréotypés et ses gags, plutôt que par un fin humour subversif. Elle fut sans doute un moyen de corriger certaines attitudes et coutumes. On peut bien appliquer ici l'adage « le rire châtie les mœurs ». Mais la satire sert non seulement à divertir ou à critiquer les comportements antisociaux dans la communauté, mais aussi à libérer les esprits en donnant aux gens la possibilité de rire de ceux qui les oppriment. La satire donne un sentiment de puissance car lorsqu'on se moque de quelqu'un, on n'a plus peur de lui. Libérant les esprits, la satire a probablement amené l'avènement de la démocratie.

Avec ce projet nous espérons avoir donné une compréhension plus profonde de la nature du théâtre moderne malawien aussi bien que d'autres traditions orales au Malawi. Plus important, nous espérons avoir démontré, à travers divers exemples, la présence du thème de la satire qui se trouve dans les deux types de théâtre du pays : le théâtre traditionnel et le théâtre moderne. Nous espérons que ceci à son tour motivera d'autres études de ce genre, particulièrement en langue française, destinées à exposer des littératures encore inconnues, non seulement celles du Malawi, mais aussi celles d'autres régions anglophones.

ANNEXES

A. Masques de *gule wamkulu*



Masque d'un personnage musulman, probablement un marchand d'esclaves. L'écharpe sur sa tête est fabriquée de la peau du lion pour symboliser sa puissance. A partir des années 1970, ce masque a pu devenir le symbole des commerçants indiens.



Ce masque d'une femme, appelé ***Tsanchima***, faisait partie des spectacles des rites d'initiation pendant les années 1960. Les marques sur son visage étaient une espèce de maquillage de l'époque.



Ce masque, surnommé **Nkhalamba** (« Vieil Homme), apparaissait pendant les rites d'initiation des *nyau*, pour incarner la sagesse et l'autorité. Les anciens sont aussi responsables de la tradition, et leur âge signifie qu'ils sont les plus proches du monde spirituel.



Ce masque est utilisé pour appeler les esprits. Il s'appelle **Nchawa** dans la région des *chewa*, et il est considéré comme sacré. Les couleurs rouge, blanche et noire sont des symboles de rituels partout en Afrique australe.



Tsempho (maladie) fait partie des rites funéraires, et il peut être utilisé aussi pour inculquer la peur aux initiés.



Ce petit masque appelé **Lebedwe** est utilisé dans les cérémonies d'initiation pour ennuyer et tourner en ridicule les initiés. Il ressemble au singe et la peau du lion sur sa tête symbolise le pouvoir.



Ce masque est inspiré de Charlie Chaplin. Il était utilisé pour divertir ; les mimes et gestes des artistes ressemblaient à ceux de Chaplin. Cependant, ils étaient utilisés aussi pour mettre en jeu les conflits qui opposaient les agriculteurs aux réformateurs européens. Les films de Chaplin étaient introduits comme interlude au milieu des films sur l'agriculture présentés aux villageois partout dans le pays. Ce masque servait aussi à présenter les questions de comportements et les valeurs des *chewa* vis-à-vis des valeurs occidentales perçues par les *chewa* comme étant assez bizarres⁸³.



Les *Nyau* de Chejelo, Kachindamoto, Malawi

⁸³ Source : <http://www.axisgallery.com/exhibitions/maravi/index.html>



Photographies par Douglas Curran
(Village de Chitule, Quartier de Kachindamoto, Malawi, 2002)

Mbaula (La Fournaise), appelé aussi **Kam'bulitso** (Le Pop-corn). **Mbaula** fait son apparition aux confins du village, rassemblant les femmes dans le *bwalo*. Là, sa danse frénétique est interrompue pour qu'il puisse préparer du « pop-corn » sur le feu de charbon qu'il porte sur la tête. Le visage noir de *Mbaula* symbolise les activités de la nuit et l'obscurité de cœurs des gens. Bien qu'il soit suivi de beaucoup de femmes, peu d'entre elles peuvent percevoir son but malveillant. Ses chansons font référence au « Président à Vie, » Hastings Banda. Ce dernier aussi a attiré des groupes de femmes dans ses rassemblements politiques à travers le pays, avant les élections démocratiques imposées en 1994.



Photographie par Douglas Curran

Atsale Adzamange « Que les survivants prévalent. » Avec sa grosse tête disproportionnée sur des épaules minces, **Atsale** démontre la conscience de la pandémie du SIDA en Afrique australe.



Mfiti Alaula

Photographie par Douglas Curran

Mfiti Alaula, « Le sorcier se révèle. » C'est l'obligation de *Gule Wamkulu* et les danseurs masqués de révéler la vérité, de révéler tout ce qui est normalement invisible.



Mfiti Alaula

Photographie par Arjen van der Merwe



Njobvu

Photographie par Arjen van der Merwe

Njobvu « L'éléphant.» Le plus grand de tous les animaux, l'éléphant est le symbole du chef.



Kapoli est le messenger dont l'apparence présage le *gule wamkulu*. Il est le seul masque de *gule wamkulu* à utiliser sa propre voix et à chanter ses propres chansons dans l'arène de danse.

B. Beni, Mganda et Chilimika



Le Mganda³⁷





Le Mganda⁸⁴



⁸⁴ Photographies par Boston SOKO



Le *Mganda*⁸⁵



⁸⁵ Photographies par Mwizenge S. Tembo,
<http://www.bridgewater.edu/~mtembo/mugandadance.html>



Le Malipenga:

Costumes et instruments



Le Malipenga



Le Malipenga:
Costumes et instruments



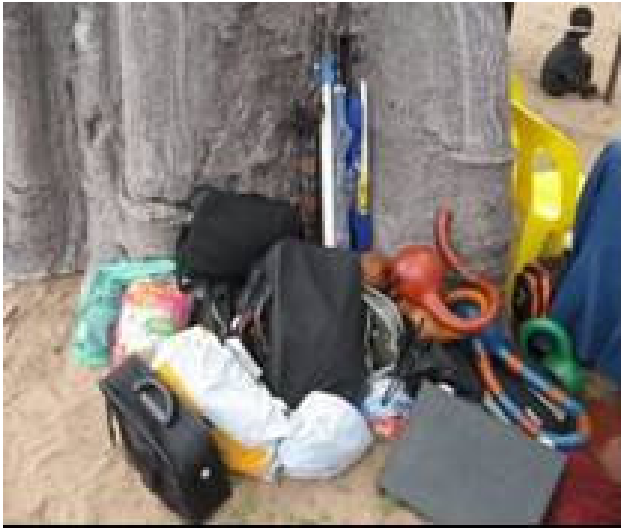


Le *Chilimika*⁸⁶



Danseur de *Malipenga* dans l'arène, Ile de Likoma, Malawi
Photographie par Robert Louer

⁸⁶ Photographes par Robert Louer



Le *Chilimika*: instruments

Photographies par Robert Louer

C. « Nzeru za Yekha »

*(Celui qui n'écoute pas,) pièce montée par le Chancellor College
Travelling Theatre dans les villages de Jeremiya, Yoramu
Ng'ambi et Kwemani*

M Chakufwa et son fils, M Mahara, l'instructeur d'Agriculture et M Chidongo.

Scène 1 : Les messieurs boivent de la bière et discutent de l'utilisation des charmes magiques pour obtenir de plus grands récoltes de leurs jardins. M Chakufwa semble être une autorité sur ce sujet. Un instructeur agricole s'assoit parmi eux, et les autres changent le sujet. M Chakufwa n'aime pas l'instructeur dont le travail est non seulement d'enseigner des méthodes modernes d'agriculture, mais aussi de décourager l'utilisation de charmes. L'instructeur commence à traiter le sujet du soin du tabac. Il suggère que le jardin de M Chakufwa soit utilisé pour démontrer comment on peut utiliser les nouvelles méthodes d'agriculture pour son tabac. M Chakufwa est flatté, et il part joyeusement.

Scène 2 : Dans le jardin de M Chakufwa.

M Chakufwa et son fils travaillent pour préparer la démonstration. Les autres agriculteurs arrivent ainsi que l'instructeur.

La démonstration conclue, tout le monde rentre chez soi, sauf M Chakufwa et son fils. Aussitôt que les autres disparaissent, M Chakufwa commence à détruire tout ce qu'ils avaient fait avec l'aide de l'instructeur, malgré l'opposition du fils.

Scène 3 : L'instructeur rend visite au jardin de Chakufwa et le réprimande pour avoir désobéi à ses instructions. Mais M Chakufwa n'est plus intéressé, il rentre chez lui.

Scène 4 : Quelque temps plus tard, M Chakufwa est dans son jardin, dont les plantes ne sont pas bien entretenues. Il visite le jardin de son collègue, M Mahara, qui a une apparence élégante. C'est la même chose pour M Chidongo. Pendant qu'il est en train d'admirer les jardins de ses collègues, M Mahara et M Chidongo arrivent. Une querelle éclate car M Chakufwa accuse ses collègues d'avoir utilisé un charme diabolique pour détruire sa récolte. M Mahara retourne un paquet de charmes qu'il avait reçu de M Chakufwa, disant qu'il n'a plus besoin de la magie pour réussir. M Chakufwa est découragé et se tourne vers le public pour trouver une solution.

B. Extraits cités en traduction française

Thyolani : Who is he to be impeached ? Heh? Who is he? Galu is just a campaign director.....

Pawekha: Ah! Aah! Campaign Misdirector! Or Decampaign director that's what he is!

"Boomerang Kratos" in *Beyond the Barricades: A Collection of Contemporary Malawian Plays*, Mufunanji Magalasi (ed), Chancellor College Publications 2001, p141

Man: No speeches! Let us just set the Capitol Hill on fire. *(Gunshots are heard. People run helter skelter. There is only Thyolani on stage. In the vision two people labeled RIGHTS and RESPONSIBILITIES respectively carry a placard written PEACE AND DEVELOPMENT. Two to three people enter in turns and kneel down to worship the RIGHTS as they shun and kick the RESPONSIBILITIES which finally falls down. When 'RESPONSIBILITIES' collapses, 'RIGHTS' fails to hold the process, and turns to read CHAOS AND RETARDATION.*

Ibid., p147

Boy 1: We'll take over the government

.....

Boy 2: And we shall be given freedom to taste!

Boy 1: To sip

Boy 2: To drink

Boy 1: To booze

Boy 2: To carouse

Boy 1: To imbibe

Boy 2: To quaff

Boy 1: To guzzle

Boy 2: And freedom to voo ...!

Boy 1: To vomit!

Ibid., p145

Zavuta : Indeed. But Kokani, why are you interested in us, poor countries to follow you? To lick your boots and to dance to your tune? And Goli, why are we as a nation, tied to donors?

Umodzi: We should give a push for motherland.

Men: Yes, let this be the epilogue to backward tendencies and the prologue to ever-increasing self-reliance.

Kokani: Tell them! Tell them!

Men: We shall grab Nkhondo by the neck, hit him, tie his hands at the back and kick him out into the wilderness.

“A Push for Motherland” *Op.Cit*, p171

Muti: How lucky I am to meet great people like you. Indeed, those that are great don't live long.

Rev: Don't talk of great people brother. Before God we are all equal.

Vava: Who are you? Why are you just talking about God every now and then?

Rev: You should have asked that question long ago. We have just met of course but you were very busy trying to glorify yourself. The problem with the so-called important people is that they think we should all be attending to them.

Muti: Yes, you are right. You are right.

Vava: That's what they call freedom of speech there. It has done a lot of havoc. And it is through that unwarranted freedom that I am here.

Muti: You mean you died because of freedom of speech?

Vava: All that trash. Freedom of speech, freedom of expression; freedom of the press, human rights, and all that nonsense.

Rev: Is that why they killed you?

Vava: That's why they decapitated me. The fools! But... but Ndatopa that rebel!

Op. cit. “Long Live Vava”, p85

I got degree after degree in all fields you can think of. Extortionism, plant pathology, mass confusionism, public maladministration, you name it... I was the first black man to marry a white woman...I was the most educated person in the solar system when I was going back to Thengereland... The people were very primitive... (show of people who are miserable) half naked, illiterate, 'baburu', 'mbuli'.... I was deified on earth. I crushed, plundered, harassed, swept, devastated, slaughtered and butchered the human race in Thengere but they all loved me.

Ibid., pp86 – 89

Fokasi : Not apologising before you even make a mistake – why be so self-judgemental? When a child is learning to speak

Chanelo: It says whatever comes out of its mouth...

Fokasi: And for the most part it is acceptable... but if it had to busy itself with questions of whether what it would say would be acceptable or not ...

Chanelo: Self censorship!

Fokasi: Then it would never speak at all. If a child's first words were "You're stupid"...

Chanelo: That would be more or less a miracle.

Fokasi: It would draw a lot of attention, but instead of punishing the child, we should stop first and think.

Chanelo: Why is that the child's first sentence?

Fokasi: Why has the child said that?

Chanelo: Maybe God is speaking through this child.

Fokasi: Let us re-examine ourselves where we are possibly being stupid.

Chanelo: By luck you might discover your stupidity.

Fokasi: With thought, you can correct that and the child's next phrase would be ...

Chanelo: Very good!

Fokasi: and you will have saved yourself embarrassment and the criticism of the world.

Chanelo: Not rushing to hang.

Fokasi: Every simple mistake ...

Chanelo: Kill him! Kill him! Nyongani!

Fokasi: Next thing you will have the whole village buried and you'll be the only one alive, a chief without subjects

Ibid. p148

Preacher: On the seventh day, He rested. It was then that He had completed all His work... Today is the day of rest. Let no one work. Naturally, some of you will say, 'Oh, how can we rest when we must plant our gardens? How can we rest when we must hoe our ridges? How can we rest when our crop needs harvesting? Yes, brothers, I too say the same. Yet I know that the Lord knows that. For it is written that the birds of the air and the animals of the bush never plant or harvest yet they have food all year. We shall also have food if we pray: 'Give us this day our daily bread.'

James L NG'OMBE et al., *9 Malawian Plays*, Popular Productions, 1987, p120

Teddie: Goodie! You know Samson, the teacher taught us about love today. He said Jesus loves children. He said children are innocent because they play with everybody. But my mother won't allow me to play with the boys next door. She says they are native. What does that mean?

Samson: Er – native is for brack boy. But I does not know. Perhaps madam she know better. Because too clever in the head that one.

Teddie: But I am black, am I not?

Samson: Ah yes, very, very brack for body. But don't talking to madam like that. Eh be care, eh?

Teddie: But I will go to heaven, won't I?

Samson: Yes. Small children very fit for going heaven. But, but be care, eh ?
Ibid., p134

Preacher: ... You also know that our white brother has called his white brothers to civilize us and to bring government to this dark continent. Already in Bloemfontein young men know how to read and write. Already all over this dark land black men speak the white man's language. They know the ways of the world. They are like the white man himself, or even better. They wear khaki shorts and shirts. I have seen with my own eyes a black who wears a helmet! Is this not good? I ask you therefore to send your children to school... The white man only requests a hen in return for great wisdom. Your children shall become Europeans even before you are too old to see it. Oh, how I envy you who have children. I envy the young men who shall be redeemed from ignorance and superstition. Do not therefore teach your children these heathen dances, but, instead, send them to school.

Ibid., p138

Preacher: Oh Lord God of Israel, help your white servant civilize these people. Today and yesterday, we have broken and burnt some of their drums. We shall burn more tomorrow and the day after.... We pray for the day when not a single heathen drum shall be heard...

Ibid., p140

C. Theatre traduit

La Queue Du Lézard

Par Enoch S. Timpunza Mvula, 1976

Traduit d'anglais par Naomi Msusa

Personnages

Ndilea

Nadzonzi femme du Ndilea

Chidazi oncle de Nadzonzi

Nachuma sœur de Nadzonzi

Chef

Villageois

NDILEA *(il tousse et se débarrasse d'une lourde botte de bambous . Il appelle sa femme qui est hors de la hutte.)* : Nadzonzi ! *(Aucune réponse.)*

Nadzonzi ! Où es-tu? *(Plus fort.)* Nadzoooo !

UNE VOIX DISTANTE: Elle est allée chercher de l'eau.

NDILEA *(à lui-même.)* : C'est quoi ce bazar ? Les poules courent partout. Les chèvres sont toujours attachées dehors. Il n'y a pas d'eau dans la cuisine. La maison n'a pas été balayée. Les couvertures sont toujours sales. Le soleil s'est couché il y a longtemps. Et pas un signe de cette femme paresseuse. Elle s'occupe évidemment à bavarder ou à boire de la bière ... et me voici affamé ... Hum ! Les femmes !

NADZONZI *(distant.)* : Ndilea ! *(Plus fort.)* Ndilea ! Tu ne peux pas ouvrir la porte pour que les poules et les chèvres puissent entrer?

NDILEA *(il sort de la hutte.)* : Comment ?

NADZONZI *(elle approche.)* : Eeh Ndilea ! Tu ne peux pas ouvrir la porte pour les poules?

NDILEA *(fâché.)* : Idiote! Tu étais où?

NADZONZI Ah, Ndilea, tu ne vois pas le seau sur ma tête?

NDILEA Tu n'es pas un enfant pour prendre si longtemps -

NADZONZI Enfin Ndilea -

NDILEA *(très en colère)* : Ferme-la !. Sinon -

NADZONZI *(suppliante.)* : S'il te plait, Ndilea, il y avait beaucoup de femmes au puits. Et parce que les puits se sèchent, nous étions obligées d'attendre pour que l'eau remonte.

NDILEA Et c'est ça ton excuse.

NADZONZI Pardonne-moi, Ndilea. Depuis que tu m'as battue la semaine dernière, je ne me sens pas bien. Pardonne-moi. Je ne peux plus marcher très vite.

NDILEA (*il fronce les sourcils.*): Pardonner! Te pardonner pour ta stupidité et ta paresse? Jamais.

NADZONZI Est-ce que je mérite que tu me maudisses comme ça pour mon erreur ?

NDILEA Oui, femme paresseuse ! Je te donne du savon, mais tu ne laves pas mes vêtements. Et regarde ton pagne. Il est tout gras. Tu n'as pas lavé les couvertures depuis trois ans. La maison elle-même n'a pas été nettoyée depuis un mois entier ! (*Toujours en colère.*) J'en ai assez de ta paresse !

NADZONZI Alors tu veux te débarrasser de moi ?

NDILEA Absolument. La fleur d'hier s'est fanée dans le soleil. J'ai besoin d'un bouton nouveau et différent. Peut-être une autre épouse fera le ménage. Je suis fatigué de vivre comme un cochon ... vivre dans une maison sale et étouffante... ceci n'est pas une maison, c'est un enclos d'animaux!

NADZONZI Dis-moi que tu veux NA..NZU..NGAAA.

NDILEA J'espère qu'elle sera mieux que toi. (*Pause.*)

NADZONZI Tu es très fatigué mon mari. Veux-tu entrer boire de la bière ?

NDILEA D'abord, pourquoi n'as-tu pas nettoyé la maison? (*Pause.*) Est-ce que je parle à une bûche ou à une personne? Où est Manase ?

NADZONZI (*avec timidité.*): Je ne sais pas. (*Elle remue la bière avec un bâton.*)

NDILEA Où se trouve Lusitiko?

NADZONZI Je ne sais pas non plus.

NDILEA Quand le sauras-tu? Est-ce que tu leur as préparés de la nourriture?

NADZONZI Je n'ai pas pu. Ils étaient tous les deux partis quand je suis allée chercher de l'eau.

NDILEA Mais je t'ai toujours dit qu'il faut toujours veiller à ce que les enfants mangent.

NADZONZI Oui, tu me l'as dit.

NDILEA (*fortement.*): Mes mains n'ont pas de blessures pour que tu puisses avaler bouchée après bouchée. Je travaille pour que mes enfants mangent. Mais toi, tu es très paresseuse. Tu ne les nourris pas.

NADZONZI Ils vont revenir, et je vais les nourrir.

NDILEA Tu vas les nourrir. Trop tard. J'ai soif. Donne-moi la calebasse de bière.

NADZONZI La voici.

NDILEA Ah sûrement, je dois boire quelque chose. Cette botte de bambous dehors m'a vraiment crevé.

NADZONZI Et le soleil était vraiment chaud cet après-midi.

NDILEA A propos, as-tu lavé les couvertures?

NADZONZI Non.

NDILEA Pourquoi pas ? Il y a du savon, de l'eau, et du soleil.

NADZONZI Je vais le faire demain.

NDILEA (*il prend une petite gorgée, et une deuxième, et puis la calebasse tombe et se casse.*) : Ah !

NADZONZI (*elle hurle.*) : Aaa..aa.aah !

NDILEA Nadzonzi ! Qu'est-ce qui se passe ?

NADZONZI Tu as mal tenu la calebasse... ce n'est qu'un accident.

NDILEA Un accident ?

NADZONZI Oui. Tes mains sont faibles.

NDILEA Tu n'as pas mis quelque chose dans la bière ?

NADZONZI Non. Quelle chose?

NDILEA Tu es sûre ?

NADZONZI Eee.

NDILEA Approche-toi. Qu'est-ce que c'est, ces petites choses noires que je vois là?

NADZONZI Je ne sais pas – c'est peut être de la suie..

NDILEA Ce n'est pas vrai! Ces particules sont plus grosses que la suie. Tu sais ce que tu as mis dans cette bière.

NADZONZI Enfin Ndilea, cette bière était au fond du tonneau. Ce sont peut être les particules du charbon que tu vois. Il n'y a pas de poison ici.

NDILEA Tu jures qu'il n'y a rien de nuisible dans cette bière?

NADZONZI Je le jure, sur le tombeau de ma mère.

NDILEA Tu le jures ?

NADZONZI Oui, Je le jure.... Que *Chiuta* me tue si je mens.

NDILEA Menteuse ! Quelqu'un va me dire ce qui se passe bientôt. Mon père m'a donné des charmes pour découvrir les ruses comme les tiennes. Ce n'est pas la première fois que ceci m'arrive. Qu'as-tu à me dire ?

NADZONZI Ah, Ndilea ! Je ne sais pas qui l'a mis dedans.

NDILEA C'est qui alors? Où as-tu pris cette bière?

NADZONZI Nasiwelo me l'a donné.

NDILEA Tu ne l'as pas achetée?

NADZONZI Non.

NDILEA Etais-tu présente quand elle a versé la bière du tonneau dans la calebasse?

NADZONZI Oui, je l'ai vue le faire.

NDILEA Tu as bavardé avec elle?

NADZONZI Bien sûr, comme une amie.

NDILEA Voilà. Tu as passé tout l'après-midi à bavarder chez Nasiwelo.

NADZONZI Ce n'était pas comme ça, s'il te plaît.

NDILEA Tu jacassais! Qu'est-ce qu'une célibataire comme elle peut te dire, toi, une femme mariée? Tu ne peux pas avoir d'autre raison pour être avec elle. (*Parle à travers les dents serrées*). Tu étais là pour brûler les queues des lézards pour me les faire manger.

NADZONZI Qui t'a dit ça?

NDILEA Ferme-là ! Je le sais, Nasiwelo est bien connue rien que pour ça.

NADZONZI (*elle commence à pleurer.*) : Arrête, Ndilea.

NDILEA Essuie tes fausses larmes. Il y a une potion d'amour dans cette bière. Depuis quand as-tu commencé à fréquenter Nasiwelo ? Et combien de fois as-tu prise de la bière gratuite chez elle?

NADZONZI Comment est-ce qu'il peut y avoir une potion dans la bière?

NDILEA Qui l'a fait, dis-moi! Qui l'a fait? (*Il la tient par le bras*) Qui l'a fait?

NADZONZI (*elle crie.*) : Je ... Je... Je ne sais pas ... (*elle pleure.*)

NDILEA (*Halètements forts.*) : Dis-moi qui l'a fait. Regarde ce couteau. Je vais te tuer. Ça ne me fait rien d'aller en prison.

NADZONZI (*hystériquement.*) : Laisse-moi tranquille, je vais te le dire.

NDILEA C'était qui ? Quand fonctionneront tes oreilles de lapin?

NADZONZI Non, ne me coupe pas la gorge. Je vais te le dire... laisse-moi.

NDILEA Dis-le-moi avant que je te tue, diablesse.

NADZONZI Mon amour pour toi est naturel, je n'ai pas utilisé de potions Ah, qu'une hache me coupe en morceaux ! Tous mes problèmes seront finis.

NDILEA (*ouvre son couteau.*) : Puisque tu ne veux pas... Voilà ta fin.

NADZONZI (*hurle follement.*) : Ndilea !! Non. Ne le fais pas ... Non. Je.. Je.. C'est moi qui l'ai fait.

NDILEA C'est qui ?

NADZONZI C'est moi. Toute seule. Pour te récupérer de Nanzunga. S'il te plaît, pardonne-moi.

NDILEA Tais-toi, avant que tu vomisses du sang. Tes parents auraient bien fait de bourrer ta grande bouche avec de la boue. Alors cette poudre noire est une potion?

NADZONZI Oui. C'est ça.

NDILEA (*A bout de souffle.*) : Attends, je vais appeler ta sœur, Nachuma. (*Il appelle.*) Nachuma ! (*Plus fort.*) Nachuma !

NACHUMA : Wee Mtambo

NDILEA : Viens voir ce que ta sœur a fait.

NACHUMA (*elle entre.*) : Qu'est-ce qui se passe, Ndilea ? Pourquoi pleure-t-elle? Qu'est-ce qu'elle a fait? Est-ce que tu l'as battue?

NDILEA Regarde ce qu'il y a sur le sol. Elle va s'expliquer devant le tribunal.

NACHUMA (*perplexe.*): Aaaah ! Ahaaa ! C'est quoi ca, Nadzonzi ? Qu'est-ce que tu as fais ? Réponds, c'est quoi ça, Nadzonzi ?

NDILEA Regarde ces morceaux de calebasse cassée. Regarde cette poudre noire. C'est la queue d'un lézard brulé. Rien d'autre.

NACHUMA Oh, mon Dieu ! Pourquoi as-tu fais ca, Nadzonzi ?

NDILEA Elle ne répond pas ? Pourquoi ? Elle était avec Nasiwelo, cette femme est bien connue parce qu'elle se mêle des mariages des autres.

NACHUMA Oh, Nadzonzi ! Tu veux souffrir à cause des bêtises de Nasiwelo ? Il est difficile de trouver un mari de nos jours.

NADZONZI (*elle sanglote.*): Qu'est-ce que j'aurais pu faire ? Il ne dort pas chez-moi tous les jours... tous les jours !

NACHUMA (*avec sympathie*) Ah, Nadzonzi tu parles comme une enfant. Alors tu as mis une potion dans la bière ?

NADZONZI (*toujours en sanglotant.*): Oui je l'ai fait, seulement parce que Ndilea ne m'aime pas vraiment. Il aime. Il n'a pas de cœur ... cependant il m'avait promis de m'aimer toujours.

NACHUMA Ndilea, il n'y a rien que je puisse faire toute seule. Va tout expliquer tout à Chidazi, notre oncle.

NDILEA Quelle femme terrible ! Je vais arracher ses longues oreilles.

NACHUMA Non ! S'il te plaît. C'est ta femme. Si tu la punis, le tribunal va t'accuser.

NDILEA (*il tremble, enragé.*): Je vais chez son oncle. Voilà comment elle m'a trahi ... très... (*Il court chez Chidazi*)

NADZONZI Notre amour était doux ... une fois.

CHEZ CHIDAZI

(*Un chien aboie.*)

CHIDAZI : Pakundikana ! Arrête. Ne crains pas le chien, Ndilea. Tu es le bien venu.

NDILEA (*toujours tremblant de colère.*): Chidazi, viens voir les actes de ton idiotie.

CHIDAZI Qui ? Un des enfants ?

NDILEA Non, Nadzonzi.

CHIDAZI Qu'est-ce qui s'est passé ?

NDILEA Suis-moi, si te plaît. Je ne peux pas comprendre l'esprit qui m'a donné une femme horrible comme elle. Aujourd'hui, elle en a fait trop !

CHIDAZI Qu'est-ce qu'il y a ? J'espère que tu ne l'as pas encore battue !

NDILEA Quand j'aurai fini avec elle, elle désirera être morte.

CHIDAZI Dis-moi donc le crime qu'elle vient de commettre.

NDILEA Elle a mis la poudre d'une queue de lézard dans ma bière.
CHIDAZI Oh, ma propre fille? Pourquoi a-t-elle agi ainsi ? Où est-elle?
(Ndilea fait signe à Chidazi de le suivre. Ils sortent.)

CHEZ NDILEA

(Nadzonzi pleure. Ndilea entre, suivi par Chidazi.)

CHIDAZI Nadzonzi, qui a fait ça ?
NADZONZI Quelqu'un... On m'a conseillé.... de le faire
CHIDAZI Qui t'as dit ça?
NADZONZI Nasiwelo.
CHIDAZI Qu'est-ce qu'elle t'a dit?
NADZONZI Que je dois utiliser une potion pour mettre à fin l'infidélité de Ndilea.
CHIDAZI Elle t'a dit ça ?
NADZONZI Elle m'a dit de mettre la poudre de la queue de lézard dans la bière.
CHIDAZI Pourquoi ?
NADZONZI Depuis un mois, mon mari ne dort pas chez moi. Il dort tous les jours chez Nanzunga. Nasiwelo m'a dit que je peux faire renaitre l'amour entre Ndilea et moi en lui donnant –
CHIDAZI Ma fille, elle t'a trompé de manger la viande d'un chien. Tu vois, tu as mis une flèche empoisonné dans le cœur de ton mari.
NADZONZI Il aime beaucoup les autres femmes. Qu'est-ce que j'aurais pu faire ?
CHIDAZI Mais tu n'es pas venu me le dire. Peut-être que nous aurions pu trouver une solution. Est-ce que Nasiwelo t'a vraiment dit de le faire?
NADZONZI Non. Je .. Je l'ai suppliée de me donner la potion.
NDILEA Femme ! Sort de ma maison ! Je ne savais pas que j'avais épousé une telle diablesse. Chidazi, amène-la chez-toi. (*Lentement.*) Je n'ai pas utilisé de potions pour obtenir son amour.
CHIDAZI Les femmes ! Elles sont si bêtes qu'elles croient tout ce que leurs soi-disant amies leur chuchotent.
NDILEA En particulier quand elles aiment bavarder.
CHIDAZI Ndilea, nous ne pouvons pas faire autrement concernant Nadzonzi. Il va falloir que nous attendions le jugement du tribunal.
NDILEA Elle m'a blessé le cœur. Que *Chiuta* la tue.
CHIDAZI Lève-toi, Nadzonzi. Allons-y.

LE TRIBUNAL DU VILLAGE

(Musique d'e tambour, les villageois se rassemblent.)

CHIEF *(il tousse.)* : Mes conseillers et peuple de la vallée de nos ancêtres. Je voudrais vous remercier pour votre intérêt en venant ici. Je sais que certains voudraient aller faire la récolte, mais vous êtes venu ici. Ceci est une bonne démonstration du fait que nous sommes protégés par les mêmes bouclier et matraque Nous sommes ici à cause de Ndilea et Nadzonzi. Ndilea veut divorcer sa femme. *(Il tousse.)* Il accuse sa femme, Nadzonzi, d'avoir mis une potion d'amour dans sa bière. *(Des murmures.)* Alors il voudrait divorcer. Ndilea, le tribunal est là pour toi. Plaide ton cas.

NDILEA Chef, pour commencer, la vie avec cette femme n'est pas simple pour moi. Nous avons cinq enfants, mais aujourd'hui il n'en reste que trois : deux sont morts dans leur enfance.... Chef, je n'aime plus cette femme. La maison n'a pas été nettoyée depuis un mois. Les murs n'ont jamais été redécoré depuis notre mariage. J'achète du savon, mais elle ne lave ni les vêtements ni les couvertures. Je travaille dans les champs de maïs pour nourrir mes enfants. Elle quitte la maison tôt le matin et passe toute la journée à bavarder. Elle ne laisse pas d'eau dans la maison et retourne très tard dans la soirée... Cette fois elle a mis une potion dans ma bière pour me rendre fou. *(Les murmures.)* Est-ce que je l'ai épousée sous l'influence des herbes ?

PEUPLE Non, non.

NDILEA Chef, c'est un œuf pourri. J'ai vu des maris qui sont devenus fous à cause des activités de leurs femmes. Où est Tinkilamo aujourd'hui?

PEUPLE Zomba ... Zomba.

NDILEA Oui, Tinkilamo a été empoisonné par sa femme, qui voulait reconquérir son amour. Maintenant il est dans un hôpital psychiatrique ... Elle a violé les pratiques de notre village et je ne la veux plus ... Le jugement reste avec vous, quand même.

PEUPLE Eeéh, c'est vrai.

CHEF Comment as-tu su qu'elle a mis une potion dans ta bière?

NDILEA Il y avait une poudre noire dans la bière. Elle a admis que c'était une potion d'amour.

CHEF C'est tout ?

NDILEA Non, Chef. Mon père, qui est médecin, comme vous le savez, m'a donné des charmes pour détecter tels pièges.

CHEF Est-ce qu'elle n'a pas été forcée d'admettre parce qu'elle était effrayée?

NDILEA Absolument pas, Chef.

CHEF Y'a-t-il des témoins?

NDILEA Oui, Nachuma et Chidazi.

CHEF Nachuma.

NACHUMA Je suis là, Chef.

CHEF Qu'est-ce que tu connais de la bière que Nadzonzi a donnée à Ndilea, Nachuma ?

NACHUMA Il n'y avait personne quand Nadzonzi a donné la calebasse à Ndilea. Quand je suis arrivé à l'endroit, j'ai remarqué plusieurs morceaux de calebasse cassée. La bière était en train de s'infiltrer dans le sol, et une poudre noire, noire comme la suie flottait là-dessus.

CHEF Qui a pu mettre cette poudre noire dans la bière?

NACHUMA Nadzonzi.

CHEF Comment le sais-tu ?

NACHUMA Elle l'admet. En plus, c'est elle qui a apporté la bière.

CHEF Est-ce que le fait que c'est elle qui a apporté la bière signifie qu'elle y a mis une poudre?

NACHUMA Non, Chef. Mais elle nous a dit qu'elle a mis la poudre dedans.

CHEF C'était quoi, cette poudre, à ton avis?

NACHUMA (*lentement.*) : La queue brûlée d'un lézard.

CHEF Tu ne penses pas que la poudre n'est que la suie qui est tombée dans la calebasse?

NACHUMA Non, j'ai pu voir que ce n'était pas le cas. Cette poudre avait des particules plus grandes que de la suie. Et comme je vous l'ai déjà dit, Nadzonzi elle-même nous a dit qu'elle avait mis une potion dans la bière. (*Réaction du peuple.*) C'est tout, o Chef.

CHEF Chidazi, as-tu autre chose à ajouter à ce qu'on vient d'entendre ?

CHIDAZI Non, Chef.

CHEF Nadzonzi !

NADZONZI J'écoute, Chef.

CHIEF Tu as entendu toutes ces accusations contre toi. Aimes-tu ton mari?

NADZONZI Oui, Chef.

CHEF Tu admetts que tu as mis la poudre de la queue d'un lézard dans la bière que tu as donnée à Ndilea?

NADZONZI Oui. Je l'ai fais à cause de ses mouvements qui m'irritent.

CHEF Explique-moi.

NADZONZI J'aimais. Je l'aime toujours. Mais il ne m'aime pas, son cœur est devenu aussi dur qu'une pierre. Il me bat toutes les semaines pour se débarrasser de moi. Il veut épouser Nanzunga. La semaine dernière, il a acheté de la viande pour elle, alors que les enfants et moi avons eu des feuilles de citrouille.

PEUPLE Hee Ndilea !

NADZONZI Plusieurs fois, Ndilea a acheté du bœuf pour Nanzunga et rien pour moi qui lui a donné des enfants. *(Pause.)*

CHEF As-tu finis de nous donner ta version des faits?

NADZONZI Non, j'ai tant de choses à vous dire que le soleil va se coucher avant que je finisse. Quand je prépare de la nourriture, il ne la mange pas. Il passe des semaines chez Nanzunga et me laisse toute seule. Quand j'essaie de lui parler il me lance de regards méchants. Il me maudit et me donne mêmes des claques sans raison. Pour arrêter tout ça, je lui ai donné la potion. J'étais sûre qu'avec cette potion son amour pour Nanzunga serait mort. *(Les gens rient.)*

CHEF As-tu des témoins, Nadzonzi ?

NADZONZI Oui, Chef, j'appelle mon oncle, Chidazi.

CHEF Chidazi, qu'est-ce que tu peux dire de la famille de ta fille?

CHIDAZI J'en ai vu des maris, moi. Mais Ndilea est devenu cruel et malhonnête. Plusieurs fois ma fille est venue me dire comment Ndilea l'a battue. Mais elle ne m'a pas dit qu'il l'a trompait avec Nanzunga. En ce qui concerne le ménage, Nadzonzi est peu disposée à travailler parce qu'elle a été découragée par la conduite de Ndilea.

CHEF As-tu des preuves pour nous indiquer qu'elle a été battue fréquemment?

CHIDAZI Lève-toi, Nadzonzi. Regardez Chef, son bras droit a des meurtrissures. Et regardez ces cicatrices sur son front. Regardez cette coupure dans son dos. Est-ce que c'est une façon de traiter sa femme?

PEUPLE Non, non, il ne faut pas agir comme ça.

CHEF Es-tu d'accord avec Nachuma et Ndilea quand ils disent que Nadzonzi a mis une potion dans la bière?

CHIDAZI Oui Chef.

CHEF Merci... Ndilea, acceptes-tu tous ces faits?

NDILEA Oui Chef.

CHEF Pour quoi l'as-tu battue au lieu de l'amener chez son oncle, ou ici au tribunal?

NDILEA Elle m'a poussé à la battre.

CHEF Est-il vrai que tu flirtes avec Nanzunga au lieu d'être un mari pour ta femme?

NDILEA Nadzonzi est une créature stupide et capricieuse. Je veux prendre Nanzunga comme épouse. J'en ai assez des orages quotidiens.

CHEF Ndilea, as-tu d'autres plaintes avant que je passe le jugement ?

NDILEA Je ne vais pas perdre votre temps, o Chef. Je ne demande que votre jugement sage.

CHEF Et toi, Nadzonzi.

NADZONZI Non, Chef. Je suis à ta merci.

CHEF Nadzonzi, tu connais nos lois. Tu dois prévenir ton oncle si tu as un problème avec ton mari. Si vous ne pouvez pas vous réconcilier avec l'aide de ton oncle, tu dois l'amener ici au tribunal. Nous sommes ici pour vous. C'est lui qui a la diarrhée qui ouvre la porte... Mais toi, au lieu de t'adresser au tribunal pour vous aider, tu as tenté d'empoisonner Ndilea.

PEUPLE Ouiiiiiiii.

CHEF Nadzonzi, n'utilise jamais de potions pour t'assurer de l'amour de ton mari. L'amour ne vient pas de queues de lézards. L'amour n'est pas à vendre. L'amour n'est pas forcé. L'amour n'est pas fabriqué comme des jouets. L'amour est un cadeau naturel de Chauta à deux personnes qui deviennent une personne, et s'en réjouissent..

PEUPLE Mmmm. *(les voix d'approbation.)*

CHEF Les potions ne font pas de mariages. Ton bon sens et ta bonne conduite sont la clé pour un mariage heureux. Vous devez tous les deux vous respecter l'un l'autre. ... *(A Ndilea.)* Ndilea, tu as déjà puni ta femme quand tu l'as battue. Il fallait prévenir son oncle concernant ses fautes. En plus tu l'as trompée avec Nanzunga. Ça c'est enfantin! Tu dois être fidèle envers ta femme. Tiens à ta femme. Elle est à toi pour jamais.

PEUPLE *Eeeh ndithu.*

CHEF Mes conseillers, mon peuple. Je ne trouve pas assez de raisons pour que ces deux se séparent. Ndilea doit se réconcilier avec sa femme. Nadzonzi, tu dois payer à cette cour une amende d'une chèvre pour avoir violé les lois de ce village en essayant de donner à ton mari une potion venant de la queue d'un lézard.

NADZONZI Oui, Chef.

CHEF Ndilea !

NDILEA Oui, Chef.

CHEF Ndilea, tu ne reçois rien de Nadzonzi. Retourne chez-toi et reste avec Nadzonzi. Souviens-toi- les raclées ne corrigent pas les maux. Oublie la hutte de Nanzunga

FIN

Ulendo

Pris de ***Kunja***, recueil des comédies par Izeke ndi Jacob
(John Nyanga et Eric Mabedi)

Transcrit et traduit du chichewa par Naomi Msusa

JACOB Notre visiteur.
IZEKI Nous sommes de retour.
JACOB Vous étiez à l'étranger !
IZEKI Nous sommes de retour, mon père.
JACOB *Iiih* ! De l'étranger !
IZEKI On nous a invités, nous y sommes allés!
JACOB Allez voir votre fils !
IZEKI Mon fils! Mon fils!
JACOB *Aaah* ! Comme je vous envie!
IZEKI On apprend des choses quand on voyage, tu sais.
JACOB *Eeeh*, ça c'est vrai.
IZEKI Vieux, je n'avais jamais pris d'avion.
JACOB *Sheee* !
IZEKI Nous avons dormi dans l'avion.
JACOB Dedans ?
IZEKI *Aaah* !
JACOB Vous avez dormi là-dedans?
IZEKI Là-dedans !
JACOB Dis-nous bien, peut être qu'un de ces jours nous aussi...
IZEKI *Eeeh* -
JACOB Parce que moi aussi, quand je vais à l'étranger - je vais en Afrique du sud -
IZEKI Non !
JACOB Mmmmh !
IZEKI C'est-à-dire que l'Afrique du Sud n'est pas à l'étranger.
JACOB Mmmmh ?
IZEKI Ne le dis jamais devant les gens. L'Afrique du Sud n'est pas à l'étranger.
JACOB Mmmm ! Non.
IZEKI *Eeeh*. Parce qu'à l'étranger -
JACOB Non, mais je dois toujours utiliser mon passeport -
IZEKI *Eeeh eeeh* !
JACOB J'achète -
IZEKI *Iiih* ! Vieux ! Les gens vont se moquer de toi. Les bus ne vont pas à l'étranger.
JACOB Mmmh !

IZEKI Tu penses que *Munorurama* peut aller jusqu'à l'étranger?

JACOB *(il rit.)*

IZEKI *Munorurama ! (il rit)* Vieux, tu penses vraiment que *Munorurama* peut aller jusqu'à l'étranger ? Et après, quand tu reviens, tu vas me dire que tu étais à l'étranger. *Iih !*

JACOB Eeh, dis-moi, mon père.

IZEKI *Aaah !*

JACOB Alors tu vois, pour le *Munorurama*, il faut amener un repas ...

IZEKI Tu vois! Ils ne vous donnent même pas à manger. Père, si on parle de l'étranger, c'est là où les bus ne peuvent pas aller. Vous ne pouvez pas y'aller avec des transports terrestres. C'est ça l'étranger.

JACOB Et là où vont les bus -

IZEKI *Iih !* C'est la même chose qu'aller à Karonga.

JACOB *(il rit)*

IZEKI Mon grand, *iih !*

JACOB Alors vous êtes allé à l'étranger.

IZEKI Et vous tous, vous qui partez pour l'Afrique du Sud ou le Zimbabwe, ne nous dites pas que vous allez à l'étranger, dites seulement que vous partez. *(Il rit)*

JACOB Ce n'est pas l'étranger.

IZEKI Non, *iuh !* Dis seulement 'je pars,' c'est tout !

JACOB Mmmmh.

IZEKI *Eeeeh*. Iyayi, j'y suis allé.

JACOB Aux Etats Unis.

IZEKI *Aaaah*.

JACOB *Iiiih*.

IZEKI Père ! Iyayi, les blancs.

JACOB *Eeeh ?*

IZEKI Je parle de dormir. Père, toute la journée, même la nuit. Sans dormir!

JACOB Aux Etats Unis?

IZEKI *Hiii !* On ne dort pas, je vous le jure ! *(il frappe des mains.)*

JACOB Dis-moi, père.

IZEKI Le monde fonctionne toujours. Les usines sont ouvertes. Les restaurants toujours ouverts.

JACOB *Sheee !*

IZEKI *Aaaah !* Si toi tu es fatigué, tu dors.

JACOB *Aaaah ? (surpris)*

IZEKI *Eeeeh*. Si tu es dans la rue, tu es fatigué, appuies-toi contre un mur, dors.

JACOB A l'étranger.

IZEKI et JACOB *(ils rient)*

IZEKI Ce que j'ai vu! Iiih !

JACOB *Sheee !*

IZEKI Mon vieux !

JACOB Et la façon de parler.

IZEKI En anglais. Vieux j'étais surpris, un jour juste après mon arrivé. Je me suis couché. En me réveillant, j'ai entendu les gens discutez en anglais. Et moi je me suis dit aaah ! Est-ce que les gens ne se fatiguent pas de parler anglais?

JACOB Vous vous êtes encore couché.

IZEKI Je me suis couché encore une nuit.

JACOB Vous vous êtes réveillé.

IZEKI J'ai trouvé que les gens parlaient toujours l'anglais.

JACOB Enfin ces gens -

IZEKI Ils ne parlent que l'anglais ?

JACOB Et quand vous êtes allé en ville -

IZEKI *Asaaa !* Mon père, dans la ville, je n'ai vu personne, personne qui sortait de derrière un buisson?

JACOB De derrière un buisson ? Pour quoi faire ?

IZEKI Un homme venant de pisser derrière un buisson?

JACOB *Eeh ?*

IZEKI Non !

JACOB *Aa aah ? (surpris)*

IZEKI Non, mon vieux, ils ne pissent pas dans les rues.

JACOB Vous n'avez trouvé personne derrière un arbre ?

IZEKI Non ! Derrière le PTC? Non ! Personne! Les gens ne pissent pas. Père, *üih !*

JACOB *(il rit)* Quel merveille! *(il continue à rire)*

IZEKI *Eeeeh ! Iiih !*

JACOB *Yeeeh ?*

IZEKI *Eeeh ! Vraiment.*

JACOB Alors dis-moi, mon vieux. Dans l'avion, est-ce qu'ils vous donnent à manger?

IZEKI Mais bien sûr. Il y a une cuisine là-dedans.

JACOB *Aaaah ? (surpris)*

IZEKI L'avion est grand tu sais!

JACOB *Aaah.*

IZEKI *Iiih*, je t'ai dit que nous nous sommes couchés là-dedans. Les couvertures, les oreillers... nous avons tout ce que nous désirions

JACOB Dans l'avion.

IZEKI Dans l'avion. Du café, du pain... nous mangions.

JACOB Dans l'avion.

IZEKI Dans l'avion.
JACOB Le pilote était là-dedans aussi.
IZEKI *Aaah !* Le pilote.
JACOB *Eeeh.*
IZEKI « C'est moi votre pilote... » *Eeeh.* Je me souviens, quelque part, dans un autre pays nous nous sommes arrêtés.
JACOB *Eeh.*
IZEKI Il a refusé de démarrer.
JACOB L'avion?
IZEKI *Eya.* Alors le pilote nous a demandé de le pousser. Batterie.
JACOB *Eeeh.*
IZEKI *Eya.*
JACOB *(il rit)*
IZEKI Alors les gens ont su qu'il fallait pousser. Après tout, il nous a bien conduits jusqu'alors. Alors nous avons poussé ... Vous savez, là à l'étranger -
JACOB *(il continue à rire)*
IZEKI Chez les blancs, ces trucs qu'on appelle de la neige.
JACOB *Eeeh.*
IZEKI *Eeeeh.* Elle s'est refroidie.
JACOB La batterie de l'avion?
IZEKI C'est pourquoi il nous a demandé à tous de pousser. *Eyaaa.*
JACOB Alors vous avez poussé.
IZEKI *Eeeeh.*
JACOB Et il a démarré.
IZEKI Il a démarré, il nous a attendus pour que nous puissions monter. Voilà.
JACOB *(il rit)*
IZEKI Nous sommes montés. Pour revenir ici. Dès mon arrivé ici -
JACOB *Eeh.*
IZEKI Quand je suis arrivé -
JACOB *Eeh.*
IZEKI A Chileka.
JACOB *Eeh.*
IZEKI Du moment où j'ai mis mes pieds à terre.
JACOB *Eeeh.*
IZEKI Jusqu'au moment de mon arrivé à Blantyre.
JACOB *Eeh.*
IZEKI J'ai vu cinq personnes. Qui venaient de derrière les buissons. Pour pisser.
JACOB *(il rit)* De l'aéroport du Chileka -
IZEKI Jusqu'en ville de Blantyre.

JACOB Vous en avez vu cinq -
 IZEKI Cinq personnes.
 JACOB Qui venaient de derrière un arbre.
 IZEKI Pour pisser.
 JACOB *(il rit)*
 IZEKI Et j'étais aux Etats Unis pendant trois mois – je n'ai vu personne.
 JACOB Personne qui venait de derrière un arbre.
 IZEKI Pour pisser. *Iih*, mon père, nous autres aussi! Il faut prendre soin de nos villes !
 JACOB C'est vrai eh. *Iih*, disons la vérité ici. Ceux qui pissent dans les rues ne sont pas les femmes.
 IZEKI Non ! Ce sont les hommes!
 JACOB Les hommes.
 IZEKI Les hommes se plaignent des femmes, ils disent que les femmes de nos jours n'ont pas de respect.
 JACOB *Eeeh*.
 IZEKI Quand elles nous voient en train de pisser, elles n'arrêtent pas.
 JACOB *Eeeh*.
 IZEKI *Iiih* ! Combien de fois faut-il s'arrêter ?
 JACOB Combien de fois vont-elles s'arrêter ?
 IZEKI *Iya* !
 JACOB Il y a une personne derrière un arbre, une autre derrière un mat d'électricité, une autre derrière un mur... combien de fois vont-elles s'arrêter ?
 IZEKI Les femmes.
 JACOB *Eeeeh*.
 IZEKI Ne vous détournez pas !
 JACOB *(il rit)*
 IZEKI Ne regardez pas ailleurs.
 JACOB *(il rit bêtement)*
 IZEKI *Iya* ! Ils n'ont pas honte. Regardez !
 JACOB *(il rit toujours)* *Iyaaa* !
 IZEKI *Iyaa* ! Qu'elles voient!
 JACOB *Eeh* !
 IZEKI *Eeh*. Les femmes, n'arrêtez pas.
 JACOB Une adulte sans honte, il décide d'aller derrière un arbre !
 IZEKI Il s'est tourné.
 JACOB *Aaaa. Iyayi. Iyayi* mon père. Je suis heureux que vous m'ayez parlé de telles choses merveilleuses.
 IZEKI *Iyayi*, merci beaucoup.
(Ils sortent.)

JACOB *Eeeh.* Quand je vais à l'étranger, c'est-à-dire en Afrique du Sud.
IZEKI Non. Vous faites erreur. L'Afrique du Sud n'est pas à l'étranger.
JACOB C'est vrai ?
JACOB *Eeh.*
IZEKI L'étranger est -
JACOB L'étranger est là où les bus ne peuvent pas aller...

FIN

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

MAGALASI, M., *Beyond the Barricades, A Collection of Contemporary Malawian Plays*, Chancellor College Publications, 2001

NG'OMBE, J. (ed), *Nine Malawian Plays*, Limbe: Montfort Press, 1976

CHISIZA, D., *Da Summer Blow and other plays*, Blantyre: Wakhumbata Ensemble Theatre, 1998

Democracy Boulevard and other plays, Blantyre: Wakhumbata Ensemble Theatre, 1998

2. Articles cités

BAKARI Juma Adamu, "Satires in theatre for development practice in Tanzania," in Kamal SAHLI, (ed) *African theatre for development ; Art for self-determination*, Exeter, Intellect, 1998

BARKER Ronald, "A structural theory of theatre," in *Yale Theatre*, Yale, viii, (Fall 1976)

BLACKMUN, Barbara and M SCHOFFELEERS, 'Masks of Malawi,' in *African Arts*, 1972

BOAFO Kwame, "Utilizing development communication strategies in African societies: A critical perspective (Development communication in Africa)" in *Gazette* (International Journal of Mass Communication), Vol 33, No 2, 1985

BYRAM, MARTIN et al., *The report of the workshop for integrated development*, Department of Extra Mural Studies, University of Swaziland, 1981, et M. ETHERTON, in *The development of African Drama*, Hutchinson, London, 1982

CARVER, R., Broadcasting and political transition: Rwanda and beyond, in Fardon, R. and Furniss, G., (eds) *African Broadcast Cultures: Radio in*

Transition. Oxford, Harare, Cape Town, Westport: James Currey, Baobab, David Philip, Praeger, 2000

EBEWO, Patrick, "Satire and The Performing Arts : The African Heritage," in Lokangaka LOSAMBE and Devi SARINJEIVE, *Pre-colonial and Post-colonial drama and theatre in Africa*, New Africa Books, 2001

FRYE Northrop, "The mythos of winter: Irony and satire," in KERNAN, *Modern satire*, New York, Harcourt, Brace & World Inc

KAMLONGERA, Christopher F., « An experimental popular theatre in Malawi : The University's Traveling Theatre to Mbalachanda (July 1981,) » Chancellor College Staff Seminar Paper No 18, University of Malawi, 1981

- « Art and Development », in *Africana Maburgensia*, Vol 16 (2) 1983

- « Arts festival 1986 », Chancellor College, Zomba, 1986

- « *Nchira wa Buluzi* : the process of creating a popular vernacular play, » mimeographed paper, February, 1983

- « Theatre and social issues in Malawi : Performers, audience and aesthetics, » *New Theatre Quarterly*, Vol. 4, No. 14, 1988

- « Theatre for development : the case of Malawi », *Theatre Research International*, Vol vii, no.3, autumn 1982

- *Theatre for development in Africa with case studies from Malawi and Zambia*, Bonn, Education Science and Documentation Centre, 1983

KAMLONGERA, Christopher F and Mike NAMBOTE, « The Malipenga mime of Likoma Islands, » Chancellor College Staff Seminar Paper No 26, University of Malawi, 1982

KISHINDO Pascal, "Chichewa political poetry in Malawian newspapers" in *Journal of Humanities*, No. 19, University of Malawi, 2005

MAGALASI Mufunanji "Malawian Popular Commercial Stage Drama: Origins, Challenges and Growth," in *Journal of Southern African Studies*, Volume 34, Number 1, March 2008

MTONGA Mapopa, "Le *Gule Wamkulu*, une entreprise multiétatique," in *Afrique : Les Succès D'un Continent* Museum International N° 229 / 230

SCHOFFELEERS Matthew, "The Nyau Societies, our present understanding," in *Society of Malawi Journal*, 29.1, 1976

3. Thèses consultées et citées

GIBBS Patience Rosina Ansaa, "Drama and theatre in Malawi, a study of their development and direction," M.A Thesis, University of Malawi, June 1980

FAULKNER, Laurel Birch, *Kasiyamaliro, Symbol and Sign: A Structural Analysis of Chewa Masked Dance*, M.A. Thesis, Antioch University, 1991.

MCCARTNEY, B.C., "The Traditional satiric method and matter of Wole Soyinka and Chiunua Achebe, PhD Thesis, University of Texas, 1976

O'CONNOR, P., "Reflection and Refraction: The Dimpled Mirror of Process Drama: How Process Drama Assists People to Reflect on their Attitudes and Behaviors Associated with Mental Illness," Unpublished PhD Thesis, Griffith University, Faculty of Education, Brisbane, 2003

4. Œuvres citées

Encyclopaedia of World Drama, Vol. S-Z4, New York, McGraw Hill Book Company, 1972

GRAHAM-WHITE, Anthony, "The characteristics of traditional drama," *Yale Theatre*, Yale, viii, (Fall 1976)

GRIGSON, Geoffrey (ed) *The Oxford Book of satirical verse*, Oxford, 1980

HANNA Lynne, *To dance is human*, Austin, University of Texas Press, 1979

- HODGART Matthew, *Satire*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1969
- KAMLONGERA, Christopher F. and Wales B. MWANZA, *An Anthology of Malawian Literature for Junior Secondary*, Dzuka Publishing Company, Blantyre: 1993
- KAMLONGERA C., NAMBOTE, M., SOKO, B., TIMPUNZA-MVULA, E., *Kubvina, An Introduction to Malawian Dance and Theatre*, University of Malawi, 1992
- KANYONGOLO Edge, 24 August 2003, Interview in “Malawian Popular Commercial Stage Drama: Origins, Challenges and Growth” by Mufunanji Magalasi, *Journal of Southern African Studies*, Volume 34, Number 1, March 2008
- KASPIN, Deborah, “Chewa Visions and Revisions of Power: Transformations of the Nyau Dance in Central Malawi” in John L. COMAROFF, *Modernity and its malcontents: ritual and power in postcolonial Africa*, University Of Chicago Press, 1993
- KERNAN, Alvin, *Modern satire*, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1962
- KERR, David, *African Popular Theatre from Precolonial Times to the Present Day*, London, James Currey, 1995
- *African popular theatre*, London, James Currey, 1995
- *Dance, Media Entertainment and Popular Theatre in South East Africa*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 43, 1998
- LIHAMBA, A. *Politics and theatre in Tanzania after the Arusha Declaration*, PhD Thesis, School of English, University of Leeds, 1985
- LOKANGAKA Losambe, Devi SARINJEIVE, *Pre-colonial and post-colonial drama and theatre in Africa*, New Africa Books, 2001
- MAGALASI Mufunanji (ed), *Beyond the Barricades: A Collection of Contemporary Malawian Plays*, Chancellor College Publications, 2001
- MASITHA H., *New directions for theatre for development in Lesotho*, PhD Thesis, University of Leeds, 1995, p135
- MDA Zakes, *When people play people, development communication through theatre*, London, Zed Books, 1993

- MOUSSINAC Léon, *Le théâtre des origines à nos jours*, Flammarion, 1966
- NG'OMBE James et al., *9 Malawian Plays*, Popular Publications, 1987, p119
- NGANDU NKASHAMA P., *Théâtres et scènes du spectacle: études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993
- PLASTOW Jane, in Kamal SAHLI, *African theatre for development, Art for self-determination*, Exeter, Intellect, 1998
- SAHLI Kamal, *African theatre for development, Art for self-determination*, Exeter, Intellect, 1998
- THOMPSON R.F, *African art in motion*, Los Angeles: University of California Press, 1974
- TRAORE, Bakary, *The Black African Theatre and its Social Functions*, Ibadan University Press, 1972

5. Sites internet cités

- ARGENTI, Nicolas, *The Intestines of the State: Youth, Violence, and Belated Histories in the Cameroon Grassfields*. Chicago: University of Chicago Press, 2007. [Reviewed online by Scott MacEachern
<http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.php?id=22978>
- AXIS GALLERY, Nyau Masks
<http://www.axisgallery.com/exhibitions/maravi/index.html>
- BOIRON, Chantal, « Sony Labou Tansi : Le théâtre d'utilité publique », *Théâtre*,
Revue, no. 10
<http://www.revuenoire.com/fr/index.php?menu=publications&type=article&id=37&articleID=119&PHPSESSID=0c4a97dcb8623a65569>
- CURRAN, Douglas, *The Elephant Has Four Hearts: Nyau masks and ritual*,
http://www.presentationhousegall.Com/Curran_Tour.Pdf
- DADIE, Bernard

<http://www.amazon.fr/critique-sociale-loeuvre-th%C3%A9%C3%A2trale-Bernard/dp/2858023492>

KAMLONGERA C 2000. "Folk Media in Communication for Development": A note In: P Van Der Stichele (Article Editor) *Folk And Traditional Media for Rural Development*. A workshop held in Malawi, Lilongwe, 23 August – 3 September 1999
<http://www.yahoomail.com>

KNIGHT, Charles, *The Literature of Satire*, University of Massachusetts, Boston
<https://www.cup.cam.ac.uk/catalogue/catalogue.asp?isbn=9780511189807&ss=exc>

PHILLIPS, Ruth B., « The Mask Stripped Bare by its Curators: The Work of Hybridity in the Twenty-First Century », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009
<http://actesbranly.revues.org/336>

STEPAN, Peter, *Spirits Speak: A Celebration of African Masks*, New York: Prestel Publishing, 2005. (Reviewed online by Herbert Cole)
<http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.php?id=23023>

STICHELE Philippe van der, "Folk and traditional media for rural development," Food and Agriculture Organisation, January 2000,
<http://www.fao.org/sd/CDdirect/CDan0029.html>

TIKUFERANJI?
<http://adramalawi.blogspot.com>

WURTZ, Jean-Pierre, « Afrique en création, » 1996
aec@pratique.fr

WYNCHANK, Anny, « Koteba bambara, » *DITL/ Dictionnaire International Des Termes Littéraires, Association Internationale de Littérature Comparée (AILC)*
http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/KOTEBA_n.html

6. Articles consultés

- ADAMS, Monni. "Interpretations of Masking in Black African Ritual," *Africa-Tervuren* (Musée Royal de l'Afrique Centrale) (Tervuren) 27, no. 2 (1981)
- "To Deny Death: Succession Rites among the Wè/Guéré, Canton Boo, Western Côte d'Ivoire." *Zeitschrift für Ethnologie* (Braunschweig) 117 (1992):
- *The Aesthetics of Power: Gelede Festival of the Western Yoruba*. Bunting Institute Working Paper, Cambridge, MA: Mary Ingraham Bunting Institute of Radcliffe College, 1984
- ARGENTI, Nicolas, "African Aesthetics: Moving to See the Mask." *JASO: Journal of the Anthropological Society of Oxford* 23, no. 3 (1992): pp. 197-215.
- BALOGUN, Ola. "Keys to the Spirit World: African Masks." *UNESCO Courier* (Paris) Dec. 1990
- BARBER, K, J. Collins and A. Ricard (eds), *West African Popular Theatre*, Bloomington and Oxford, Indiana, University Press and James Currey, 1997
- BAYAKISSA, Jean-Claude. "L'imaginaire du masque africain." *Cahiers congolais de l'imaginaire*, Brazzaville : 1, Jan. 1988
- BERRIGAN, Frances J., « Community communications: The role of community media in development, » UNESCO Reports and Papers on Mass Communication, No. 90, 1979
- BINKLEY, David A. "Masks, Space and Gender in Southern Kuba Initiation Ritual," *Iowa Studies in African Art*, Iowa City: 3, 1990
- BIRCH de Aguilar, Laurel. *Inscribing the Mask: Interpretations of Nyau Masks and Ritual Performance Among the Chewa of Central Malawi*. Studia Instituti Anthropos 47. Fribourg, Switzerland: University Press, 1996.
- BLACKMUN, Barbara Winston and J. M. Schoffeleers, "Masks of Malawi." *African Arts*, Los Angeles, 5, no. 4, Summer 1972

- BOAFO, S.T Kwame, « Utilizing development communication strategies in African societies : A critical perspective (Development communication in Africa) », *Gazette* (International Journal of Mass Communication), Vol 33, No.2, 1985
- BOURGEOIS, Arthur P. "Kakungu among the Yaka and Suku." *African Arts*, Los Angeles, 14, no. 1, Nov. 1980
- "Initiation und Inthronisation bei den Yaka in Zaïre," in *Männer Bande, Männer Bünde: zur Rolle des Mannes in Kulturvergleich*, vol. 1, edited by Gisela Völger and Karin v. Welck, pp. 301-308. Cologne: Rautenstrauch-Joest-Museum, 1990.
 - "Helmet-shaped Masks from the Kwango-Kwilu Region and Beyond," *Iowa Studies in African Art*, Iowa City: 3, 1990
- BRAVMANN, René. "Masking Tradition and Figurative Art Among the Islamized Mande," in *African Images: Essays in African Iconology* edited by Daniel F. McCall and Edna G. Bay, pp. 144-169, Boston University Papers on Africa 6, New York: Africana Publishing Co., 1975
- BRECHT, B., The radio as an apparatus of communication, in Willet, J. (ed.) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York and London: Hills & Way, Methuen, 1978
- BREUGEL van de, J and Martin OTT, *Chewa traditional religion*, Volume 13, Kachere Series, Christian Literature Association in Malawi, 2001
- CAMPBELL, Kenneth F. "L'agwe, Masque spécifiquement Widekum = Agwe, Unique Mask of of the Widekum." *Arts d'Afrique noire*, Arnouville: 67 (Autumn 1988)
- CROWLEY, Daniel J. "The Carnival of Guinea-Bissau." *TDR: The Drama Review*, Cambridge: 33, no. 2 (summer 1989)
- DECALO, Samuel, The stable minority: civilian rule in Africa, 1960-1990 *Volume 1 of African studies series*, FAP Books, 1998
- DELUZ, Ariane. "Le meurtre de la mère dans le culte du Zamble." *Journal des Africanistes*, Paris : 62, no. 2 (1992)
- DREWAL, Henry John. "Flaming Crowns, Cooling Waters: Masquerades of the Ijebu Yoruba." *African Arts* 20, no. 1, 1986

- DREWAL, M. T., The State of Research on Performance in Africa. In *African Studies Review*, (34: 3), 1991
- DUPRÉ, Marie-Claude, "Le retour du masque." *Afrique et Antilles francophones* edited by Claude Bouygues. Special Edition of *Contemporary French Civilization*, Bozeman : 14, no. 2, 1990
- DUPRÉ, Marie-Claude, "Masques de danse ou cartes géopolitiques? L'invention de *Kidumu* chez les Téké tsayi au 19e siècle (République populaire du Congo)." *Cahier des Sciences Humaines*, Paris: 26, no. 3, 1990
- EBEWO, P., "Dramatic satire as an agent of change, in *English Studies in Africa*, Vol 40, 1977
- ETHERTON, Michael, "Popular Theatre for Change: From Literacy to Oralcy." in *Media Development*, 3, 1988
- FAULKNER, Laurel Birch, "Basketry Masks of the Chewa." *African Arts* Los Angeles: 21, no. 3, May 1988
- FIEDLER, Rachel Nyagondwe, A Christianized Initiation among Women in Southern Malawi, Zomba: Kachere Series, 2005
- GHENT, Gregory, "The African Mask as Sculpture," *University Art Gallery*, California State University: Chico, September 10-October 5, 1990
- GRAHAM-WHITE, Anthony, « The characteristics of traditional drama,» *Yale Theatre*, Yale, viii, (Fall 1976)
- GUINGANE Jean-Pierre, « Le théâtre africain : situation actuelle et perspectives » dans *Séminaire « Présence des cultures africaines »*, Fribourg, 19-23, octobre 1988
- GUYE, Gilbert. "Avec les hommes-Calao du Tchad," *Balafon*, Abidjan : 85 (Nov.-Dec. 1988)
- HENIGE, David P., *The chronology of oral tradition; quest for a chimera*, Oxford, Clarendon Press, 1974
- HENRICKS, T., Huizinga's Contribution to Play Studies: A Reappraisal. In J.L. Roopnarine (ed.), *Play and culture studies* (Vol. 4, pp. 23-52). Westport, CT: Ablex, 2002

ILHONDO, J., Prospects for rural radio in Africa, in Fardon, R. and Furniss, G. (eds) *African Broadcast Cultures: Radio in Transition*. Oxford, Harare, Cape Town, Westport: James Currey, Baobab, David Philip, Praeger, 2000

ISICHEI, Elizabeth. "Change in Anaguta Traditional Religion." *Canadian Journal of African Studies* (Toronto) 25, no. 1 (1991)

JEDREJ, M.C. "A Comparison of Some Masks from North America, Africa, and Melanesia." *Journal of Anthropological Research* (Albuquerque) 36, no. 21 (Summer 1980)

- "Dan and Mende Masks: A Structural Comparison." *Africa* 56, no. 1 (1986)

KALIWO, Gervasio, (ed), « Tizame, » A Malawi National Commission for UNESCO Publication, Vol 1, March 1988

KASFIR, S.L. *Art in History, History in Art: The Idoma Ancestral Masquerade as Historical Evidence*, Working Papers 103, Boston, MA: African Studies Center, Boston University, 1985.

KERR, D. & CHIFUNYISE, S. "Popular Theatre in Zambia: Chikwakwa Reassessed," *Theatre International*, 3 and 4 (1984), Nos. 11-12

KERR, D, "Didactic Theatre in Africa." *Harvard Educational Review* 51.1, 1981

- "Theatre and Social Issues in Malawi: Performers, audiences, aesthetics." *The Performance Arts in Africa: A Reader*, ed. Frances Harding, London: Routledge, 2003

- "Space and Southern African Community Theatre - real, mediated and symbolic," *African theatre*, Sabinet Electronic Publication, 2007

KRUGER, J., "Mitambo: Venda Dance Theatre" in *The South African Theatre Journal*, Vol. 14, Sept, 2000

KUBIK, Gerhard and Moya Aliya Malamusi. *Nyau: Maskenbünde im südlichen Malawi*. Sitzungsberichte: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 485.

Veröffentlichungen der ethnologischen Kommission 4. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987

LWANDA, John Lloyd, Politics, culture and medicine in Malawi: historical continuities and ruptures with special reference to HIV/AIDS, *Kachere theses*; no. 6, Issue 6 of Kachere theses, University of Michigan, Kachere Series, 2005

MARK, Peter. *The Wild Bull and the Sacred Forest: Form, Meaning, and Change in Senegambian Initiation Masks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. [Reviewed by Monni Adams in *International Journal of African Historical Studies* (Boston) 26, no. 2 (1992): pp. 407-409; Thomas O. Beidelman in *Anthropos* (Fribourg) 88, no. 1-3 (1992): pp. 261-262; Lisa Aronson in *African Studies Review* (Atlanta) 36, no. 3 (Dec. 1993): pp. 148-151; Josette Rivallain in *Journal des Africanistes* (Paris) 63, no. 2 (1992): pp. 128-130; Michael C. Lambert in *Museum Anthropology* (Arlington) 18, no. 2 (June 1994): pp. 61-62.]

MOYO, Steven (ed), *Oral Traditions in Southern Africa*, Vols I and III, Institute for African Studies, 1986

MULLER, Jean-Claude, "Inside, Outside, and Inside Out: Masks, Rulers, and Gender among the Dì and Their Neighbors." *African Arts* 34, no. 1, Spring 2001

MYERHOFF, B., The Transformation of Consciousness in Ritual Performances: Some Thoughts and Questions. In R. Schechner (ed.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Performance*, Cambridge: University Press, 1995

NAMBOTE, Mike, « The growth of popular theatre in Malawi : a thumbnail approach, » undated

PICTON, John. "Masks and Identities in Ebira Culture," in *Concepts of the Body/Self in Africa* edited by John Maw and John Picton, pp. 67-86. Vienna: Afro-Pub, 1992

RAVENHILL, Philip L. "An African Triptych: On the Interpretation of Three Parts and the Whole." *Art Journal* (New York) 47, no. 2 (1988)

- "Un triptique africain: De l'interprétation des trois parties et du tout." *Arts d'Afrique noire* (Arnouville) 83 (Autumn 1992)

- REED, Daniel B. *Dan Ge Performance: Masks and Music in Contemporary Côte d'Ivoire*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2003. [Reviewed by Philip M. Peek in *African Arts* (Los Angeles) 37, no. 4 (Winter 2004)]
- ROSS, Doran H. "Carnival Masquerades in Guinea-Bissau (Photo Essay)" *African Arts* (Los Angeles) 26, no. 3 (July 1993): pp. 64-71
- SCHOFFELEERS, M., « The Nyau societies, our present understanding, » *Society of Malawi Journal*, 29.1, 1976
- SEPAMLA, Sipho, "The Urban Cultural Scene - Theatre", *S'ketsh*, 1979
- "The Black Writer in South Africa", *New Classic*. 3, 1976
 - "Towards an African Theatre", *Rand Daily Mail*, April, 1981
- SMITH, Benjamin W., *Forbidden Images: Rock Paintings and the Nyau Secret Society of Central Malawi and Eastern Zambia*, *African Archaeological Review*, Vol. 18, No. 4, 2001
- STEADMAN, Ian, "Critical Responses to Contemporary South African Theatre", *Critical Arts*, I, iii, 1980
- "Theatre of Commitment: The political made theatrical," in *South African Theatre*, Scenaria, 17, 1980
- STEINER, Christopher B. "The Invisible Face: Masks, Ethnicity, and the State in Côte d'Ivoire." *Museum Anthropology*, Washington, D.C., 16, no. 3, Oct. 1992
- SUTTON-SMITH, B., "Reframing the Variability of Players and Play" in S. Reifel (ed.), *Theory in Context and Out: Play and Culture Studies*, 3, Westport (CT): Ablex Publishing, 2001
- "Recapitulation Redressed," in J. Roopnarine (ed.), *Conceptual, Social-Cognitive and Contextual Issues in the Fields of Play: Play and Culture Studies*, 4, Westport (CT): Ablex Publishing, 2002
- TOMASELLI, K.G., "Black Theatre : Text and Context". *English in Africa*, Vol. 8, no. 1, 1981

- WOOTEN, Stephen R. "Antelope Headdresses and Champion Farmers: Negotiating Meaning and Identity Through the Bamana *Ciwara* Complex." *African Arts* (Los Angeles) 33, no. 2 (Summer 2000)
- WYNCHANK, Anny, « Persistance du théâtre populaire traditionnel en Afrique », *Matatu* 20
- ZADI, Zaourou, *Littérature de Côte d'Ivoire*, Notre Librairie, n°86, janvier-mars 1987
- ZAHAN, Dominique. "The Two Worlds of *Ciwara*," *African Arts* (Los Angeles) 33, no. 2 (Summer 2000)

7. Œuvres générales

- ABAH, O. S, "Perspectives in Popular Theatre: Orality as a Definition of New Realities" in E. Breitingen, (ed.). *Theatre and Performance in Africa: Intercultural Perspectives*, Bayreuth: Bayreuth African Studies, 1992
- ABEGA, Séverin Cécile, *Les Choses de la forêt. Les masques des princes tika de Nditam*. Yaoundé: Presses de l'Université catholique d'Afrique centrale, 2000
- ADAMS, Don, and Arlene GOLDBARD, *Community culture and globalisation*, New York, The Rockefeller Foundation, 2002
- AGAR, M.H., *The professional Stranger: An informal introduction to Ethnography*, New York Academic Press, 1980
- ARTAUD, A., *The Theatre and its Double*. New York: Grove Press, 1958
- BANDA, Dennis, "Education for All (Efa) And The 'African Indigenous Knowledge Systems (Aiks)': The Case Of The Chewa People Of Zambia," Phd Thesis, April, 2008
- BANHAM, M., Clive WAKE, *African theatre today*, London, Pitman, 1976
- BARKER, Ronald, « A structural theory of theatre, » *Yale Theatre*, Yale, viii, Fall 1976

- BATESON, G. 1972. *A Theory of Play and Fantasy: Step to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine.
- BENTLEY, Eric Russell, *Theatre of commitment and other essays of drama in our society*, London, Methuen, 1968
- BJORKMAN, Ingrid, « *Mother sing for me, » People's theatre in Kenya*, London, Zed Books, 1989
- BOAL, A. 1985. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. London: Routledge, 1995.
- *Theatre of the oppressed*, London: Pluto Press, 1979
- BOYLE, Kevin, *Freedom of religion: a world report*, Routledge, 1997
- BRETHERTON, I. (ed.), *Symbolic Play: The Development of Social Understanding*. Orlando (Fl.), 1984
- BRUSTEIN, Robert, *Theatre of revolt*, London, Methuen, 1965
- BURNS, Elizabeth, *Theatricality, a study of convention in theatre and social life*, London: Longman, 1972
- BUTCHER, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. London: Macmillan, 1951
- BYAM, D., *Community in Motion: Theatre for Development in Africa*. Westport (CT): Bergin and Harvey, 1999
- CAMERON, Kenneth, *A guide to theatre study*, New York, Macmillan, 1974
- CHALAYE, Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2001
- CHIMOMBO, Steve, *The Rainmaker*, Limbe, Montfort Press, 1975
- CHINYOWA, K. C., The Undying Presence: Orality in Contemporary Shona Religious Ritual. In R. H. Kaschula (ed.). *African Oral Literature: Functions in Contemporary Contexts*, Claremont: New Africa, 2001

- CORNEVIN, R., *Le théâtre en Afrique noire et Madagascar*, Paris, 1970
- CRAMPTON, Esme, *A handbook of the theatre*, Toronto, G
- CSIKSZENTMIHALYI, M., "Some Paradoxes in the Definition of Play" in A.T. Cheska (ed.), *Play as Context*, West Point (N.Y.): Leisure Press, 1981
- DAVIES, Cecil W., *Theatre for the people*, Manchester, Manchester University Press, 1977
- DERRIDA, J., *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974
- DESAI, G., Research Resources on Popular Theatre and Development in Africa. In H. N. Eyoh (ed.), *Beyond the Theatre*. Bonn: German Foundation for International Development, 1991
- DIKE, F., "So what's new?" in: Perkins, K. *South African Women: An Anthology of Plays*. Cape Town: UCT Press, 2005
- DREWAL, Henry John and Margaret Thompson Drewal. *Gelede: Art and Female Power among the Yoruba*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1983
- DREWAL, M. T., *Yoruba Ritual: Performers, Play and Agency*. Bloomington: Indiana University Press, 1992
- DUNTON, Chris, *Nigerian theatre in English*, London, H. Zell, 1998
- ERIKSON, E., Play and Actuality. In J. S. Bruner *et al.* (eds). *Play: Its Role in Development and Evolution*. Harmondsworth: Penguin, 1976
- ESCOBAR, A., *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*, Princeton, 1995
- ESSLIN, Martin, *Au-delà de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1970
- ESSOMBA, Joseph-Marie. *L'Art traditionnel au Cameroun: statues et masques*. Suresnes (France): Jean Dupuch, 1982.

- ETHERTON, Michael, *The development of African drama*, Hutchinson University Library for Africa, 1982
- EVARD, Franck, *En attendant Godot, Fin de partie*, Paris, Ellipses, 1998
- FAMULE, Olawole Francis. *Art and Spirituality: The Ijumu Northeastern-Yoruba Egungun*. Ph.D., U. of Arizona, 2005
- FINNEGAN, R. *Oral Literature in Africa*, Nairobi, Oxford University Press, 1970
- FOUCAULT, M., *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock, 1972
- FREIRE, Paulo, *Cultural action for freedom*, Hammondsouth: Penguin, 1972a
- *Education or critical consciousness*, New York: Seabury Press, 1973
- *Pedagogy of the oppressed*, Hammondsouth: Penguin, 1972b
- FRIEDSON, Steven, *Dancing prophets: Musical experience in Tumbuka healing*, Chicago, University of Chicago Press, 1998
- GADAMER, H. G., *Truth and Method*. New York: The Seabury Press, 1975
- GATES, H. L. (Jr.), *The Signifying Monkey: A Theory of African American Criticism*, Oxford, 1988
- GEERTZ, C., Making Experiences, Authoring Selves. In V. Turner and E. Bruner (eds). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press 1986
- GIBBS, James, *Wole Soyinka*, Basingstoke, Macmillan, 1986
- GIBBS, Patience Rosina Ansaa, "Drama and theatre in Malawi, a study of their development and direction", M.A thesis, University of Malawi, June 1980
- GOFFMAN E., *Frame Analysis*. New York: Harper and Row, 1974
- GOORNEY, Howard, *The theatre workshop story*, London: Eyre Methuen, 1981

- GOUVERNET, Gérard, *Le type de valet chez Molière et ses successeurs*, Berne, Lang, 1985
- GRIGSON, Geoffrey, (ed) *The Oxford Book of satirical verse*, Oxford, 1980
- GWENGWE, John W., *Nyama za M'nkhalango*, McMillan Malawi, 2002
- HABERMAS, J., *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry into a category of Bourgeois Society*. Cambridge MA: MIT Press, 1989
- HAM, Roderick, (ed), *Theatre planning*, London, Architectural Press, 1972
- HANDELMAN, D., "Play and Ritual: Complementary Frames of Metacommunication," In A.T. CHAPMAN and H.C. FOOT (eds). *It's a Funny Thing, Humour*, Oxford: Pergamon Press, 1977
- HANNA, Lynne, *To dance is human*, Austin, University of Texas Press, 1979
- HART, W.A. "Aron Arabai: The Temne Mask of Chieftaincy." *African Arts* 19, no. 2 (1986)
- HEROLD, Erich, *African Art*, London: Hamlyn, 1990.
- *Afrikanische Skulptur: Stilformen und Tradition*, Hanau: Verlag Werner Dausien, 1989.
- *Rites et coutumes dans l'art africain*, Paris: Aurore éditions d'art, 1989
- HOURANTIER, Marie-Josée, « La parole poétique du didiga de Zadi Zaourou » dans *Littérature de Côte d'Ivoire*, Notre Librairie, n°86 janvier-mars 1987
- HOWARTH, E.D (ed.) *Comic Drama: The European Heritage*, London, Methuen, 1978
- HUIZINGA, J., *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1955
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodern History, Theory and Fiction*. New York: Routledge, 1988

- JACKSON, R., *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1993
- JONES, Eldred D, *African literature today : Drama in Africa*, London, Heinemann, 1979
- KAVANAGH, Robert Mshengu, *Theatre and cultural struggle in South Africa*, London, Zed Books : Totowa, N.J, US Distributor Biblio Distribution Centre, 1985
- *South African people's plays*, London, Heinemann, 1981
- KERNAN, Alvin, B. *Modern satire*, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1962
- *The plot of satire*, New Haven & London, Yale University Press, 1965
- KERR, D & CHIFUNYISE, S., "Southern Africa: Indigenous para-dramatic performances", In Banham, *A history of theatre in Africa*, Cambridge University Press, 2004
- KERR, David, *African popular theatre from pre-colonial times to the present day*, London, James Currey, 1995
- *Dance, Media entertainment and Popular theatre in South East Africa*, Bayreuth: Bayreuth University Press, 1997
- KIDD, R., "Folk Media, Popular Theatre and Conflicting Strategies for Social Change in the Third World," in R. Kidd and N. Colletta (eds). *Tradition for Development: Indigenous Structures and Folk Media in Non-Formal Education*. Berlin: German Foundation for International Development and International, 1980
- KIDD, R., *From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop*, Toronto: International Popular Theatre Alliance, 1983
- KNAPP, Alain, *A.K : une école de la création théâtrale*, Arles : Actes Sud, 1993
- KÖTT, Jan, *Theatre notebook*, translated from Polish by Boleslaw TABORSKI, London, Methuen, 1968

- KOTTAK, C.P. (ed): *Researching American Culture: A guide to student anthropologists*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1982
- KRUGER, L., Theatre for development and TV nation: notes on an educational soap opera in South Africa, *Research in African Literatures*, 1999
- LAWAL, Babatunde. *The Gelede Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*, Seattle and London: University of Washington Press: 1996.
- LAYA, Dioulde (ed), *La Tradition orale; problematique et methodologie des sources de l'histoire africaine*, [Niamey] CRDTO [1972]
- LESCOT, David, *Dramaturgie de la guerre*, Belfort : Circé, 2001
- LONEY, Glenn, *20th Century theatre*, New York, Facts on File Publications, 1983
- LUCIE-SMITH, Edward (ed), *The Penguin Book of satirical verse*, Suffolk: Penguin Books, 1967
- LURDOS, Michèle, *Côte cour, côte savane : le théâtre de Wole Soyinka*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1990
- MACTERLINCK, Maurice, *Théâtre inédit*, Paris, Del Luca, 1959
- MANYOZO, Linje Patrick, *Acting for change : Guide lines for community drama trainers*, Chancellor College, July 2000
- MARIVAUX, Pierre, Carlet de CHAMBLAIN, *Théâtre complet*, édition préfacée, établie et annotée par Marcel ARLAND, Paris, Gallimard, 1949
- MAY, Robin, *A concise encyclopaedia of the theatre*, Reading, Osprey, 1974
- MBIA Oyono Guillaume, *Trois prétendants ... un mari*, Yaoundé : Editions CLE, 1964
- MDA, Zakes, *When people play people, development communication through theatre*, London: Zed Books, 1993
- MOLIERE, *L'avare*, Paris : Larousse, 1971

- MOLIERE, *Le bourgeois gentilhomme*, Paris : Le livre de Poche, 1985
- MOREL, Mary-Annick et. al., *La stylistique aux concours*, Paris : Champion, 1992
- MORRIS, Brian, *Animals and ancestors: and ethnography*, Berg Publishers, 2000
- MOUSSINAC, Léon, *Le théâtre des origines à nos jours*, Flammarion, 1966
- MUHANDO-MLAMA, Penina, *Culture and development, The popular theatre approach in Africa*, Motala, Motala Grafiska, 1991
- MURPHY, Michael, (ed) *The oral tradition in Malawi, an introduction to the study of literature*, Zomba: Chancellor College, 1977
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Théâtres et scènes du spectacle : études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993
- *Ruptures et écritures de la violence, études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, L'Harmattan, 1997
- PEFFER-ENGELS, John, *Chewa Heritage library of African peoples*, The Rosen Publishing Group, 1996
- PELTO, P.J & G.H Pelto, *Anthropological Research: The structure of inquiry*, 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 1978
- PILLING, John, (ed) *The Cambridge companion to Beckett*, Cambridge University Press, 1994
- PLASTOW, Jane, *African theatre and politics : The evolution of theatre in Ethiopia, Tanzania and Zimbabwe, a comparative study*, Amsterdam, Rodopi, 1996
- RADIO France Internationale, *Textes et dramaturgies du monde*, Carnières-Morlanwelz : Lansman, 1993
- RICARD, Alain, *L'invention du théâtre*, Lausanne : L'Age d'homme, 1986
- *Théâtre et nationalisme, Wole Soyinka et LeRoi Jones*, Paris : Présence Africaine, 1972

- ROHMER, M. 1999. *Theatre and Performance in Zimbabwe*. Bayreuth: Bayreuth African Studies.
- ROSCOE, A and J.M SCHOFFELEERS, *The land of fire*, Blantyre: Popular Publications, 1985
- ROSCOE, Adrian, A SINGANO, *Tales of old Malawi*, Blantyre: Popular Publications, 1974
- SAHLI, Kamal, (ed) *African theatre for development; Art for self-determination*, Exeter: Intellect, 1998
- SCHECHNER, R., *Performance Studies: An Introduction*. London, Routledge, 2002
- SCHERER, Jacques, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992
- SCHILLER, H. 1976: *Communication and Cultural Domination*. New York, International Arts & Society, Program, New York:45
- SCHIPPER, Mineke, *Theatre and society in Africa*, Johannesburg: Ravan Press, 1982 (translation of *Toneel en maatschappij in Africa*)
- SCHNEIDER, Gilbert D. *Norikam: Images and Field Notes*, Portland, OR: Intercultural Education Service, 1992
- SCHOFFELEERS, M., *Religion and the dramatisation of life: Spirit beliefs and rituals in Southern and Central Malawi*, Blantyre: CLAIM, 1997
- SCHWARTZMAN, H. B., *Transformations: The Anthropology of Children's Play*. New York, Plenum, 1978
- SOKO, Boston, *Autour de feu au Malawi*, Zomba : University of Malawi, 1977
- SOYINKA Wole, *Collected Plays*, Vol I, II, Oxford University Press, 1986
- *Le lion et la perle*, traduit par J. Chuto et Ph. Laburthe-Tolra, Editions CLE, Yaoundé, 1973

- STEINSHOLT, K. & TRAASDAHL, E., "The Concept of Play in Hans-Georg Gadamer's Hermeneutics: An Educational Approach," in S. Riefel (ed.), *Theory in Context and Out: Play and Culture Studies*, 3, Westport (CT): Ablex Publishing, 2001
- STEPAN, Peter. *Spirits Speak: A Celebration of African Masks*. New York: Prestel Publishing, 2005
- The Macmillan Family Encyclopedia* , vol. 8 (F), 1992
- THOMPSON, David, (ed) *Theatre today* , London, Longman, Green, 1965
- TRAORE, Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions*, Paris : Présence Africaine, 1958
- *The Black African theatre and its social functions*, translated from French by Dapo ADELUGBA, Ibadan University Press, 1972
- TURNER, V., *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982
- *The Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1988
- UNESCO, *The Cultural Dimension of Development: Towards a Practical Approach*. Paris: UNESCO, 1995
- VAN DIJK, Rijk, et al., *The quest for fruition through ngoma, the political aspects of healing in Southern Africa*, Oxford: James Currey, 2000
- VAN GENNEP, A., *The Rites of Passage*, London: Routledge and Kegan Paul, 1960
- WA THIONG'O, N., *Penpoints, Gunpoints and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1998
- WARREN, M., SLIKKEVEER, J.& BROKENSHA, D. (eds), *The Cultural Dimension of Development: Indigenous Knowledge Systems*, London: Intermediate Technology Publications, 1995

- WATERS, Harold, *Black theatre in French*, Québec, Naaman, 1978
- WERBNER, Richard P. Terence O. RANGER, *Postcolonial identities in Africa, Postcolonial encounters*, Zed Books, 1996
- WHITTLE, Peter J.F., *The theatre plot*, London, Cambridge University Press, 1969
- WINNICOTT, D.W., *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications of the Anthropological Study of Play. New York: Leisure Press, 1971
- WOODHEAD, Linda, *Religions in the modern world: traditions and transformations*, Routledge, 2002
- YALES, Francis A., *Theatre of the world*, London, Routledge and K. Paul, 1969